SCRITTI
D' ARTE E D' ANTICHITÀ

DI

MICHELE RIDOLFI.

SCRITTI
D'ARTE E D'ANTICHITÀ

DI

MICHELE RIDOLFI

PITTORE

A CURA

DI ENRICO SUO FIGLIO.

FIRENZE.
SUCCESSORI LE MONNIER.

—

1879.

DELLA VITA E DELLE OPERE

DEL PITTORE

MICHELE RIDOLFI.

Raccogliendo in un volume le operette artistiche edite e inedite del mio genitore, mi parve ben fatto di premetter loro quelle più esatte notizie che mi fosse dato di lui, affinchè il lettore potesse conoscere l'uomo, di cui gli si presentano le scritture, e le varie vicende della sua vita operosa.

Per giungere a ciò con la maggior verità, mi dètti a raccogliere accuratamente e nel suo carteggio e negli altri scritti di lui, quanto poteva giovare a far sì che egli medesimo parlasse il più spesso di sè, ed io non dovessi mettere del mio che il meno possibile; sembrandomi che per tal modo le notizie date sul padre mio, e acquisterebbero più fede di sincerità, e riescirebbero più gradite, venendo ad accostarsi ad un'autobiografia. A ciò m'indusse ancora il pensiero di compiere un desiderio suo; giacchè egli aveva avuto in animo di lasciare alcune memorie di sè, dettate con molta semplicità, e vi dètte mano negli ultimi mesi della sua vita, cercandone un qualche sollievo e distrazione alla crudel malattia che lo affliggeva. E sebbene poco innanzi potesse poi andare con quelle memorie, non-

dimeno, dando in esse notizia de' suoi primi anni e de'suoi primi studii, da quelle darò principio, e verrò seguitandole poi nel modo già detto. Anche nell'apprezzamento delle opere eviterò, quando il possa, di dare giudizio proprio, e riferirò quelli che mi venga fatto di rintracciare di uomini spassionati e competenti.

Trascrivo pertanto con fedeltà il manoscritto da lui lasciato.

« Morto e al biografo cascato in mano
. . . .
» Menti costretto, e a tuo dispetto
» Imbrogli il pubblico dal cataletto.
» Giusti. »

« Acciocchè non debba accadere di me ciò che con » tanta verità disse il nostro Poeta, ho divisato di scrivere » questa Autobiografia vicino a toccare quel limite, di cui » parla l'altro poeta giocoso. [1] So che a pochi e forse a » nessuno potrà importare di saper chi io mi fossi e donde » venni; ma appunto per questo debbo io lasciare memo- » ria di me e delle cose mie, alcune delle quali, o a dritto » o a torto, son già del dominio dell'istoria; e affinchè » non mi si debba credere sulla mia sola parola, andrò » puntellando questi cenni con quei documenti che mi sarà » dato rinvenire.

» Io non credo di essere stato quegli che inventò la » polvere, ma credo di non essere stato affatto inutile su » questa terra.

» Dirò poche parole dei miei primi anni, imperocchè » quasi tutti i bambini fanno le cose stesse.

» Io son nato nella terra di Gragnano, distante da

[1] Guadagnoli.

» Lucca cinque miglia circa. Se fossi vago di alberi ge-
» neologici, potrei recarne innanzi uno, che mostrerebbe
» l'antichità e nobiltà de' miei antenati; imperocchè si
» trovano due Ridolfi soscritti al giuramento di pace coi
» Pisani nel 1228, e quindi nel 1400 si trovano due Ri-
» dolfi Anziani in Consiglio. Potrei provare che quella fa-
» miglia, decaduta come mille altre, abitò alla Rosa fino
» al 1662, e che quindi venduta una casa che ivi aveva,
» si trasferì appunto in quel tempo a Loppeglia, ove i Ri-
» dolfi rimasero addetti come fattori alla casa dei Mon-
» tecatini fino al 1809, nel qual tempo morì il mio avo
» paterno, fattore allora di San Martino in Colle. Tutto
» questo potrei provarlo, ma a che pro? Io non mi alzerei
» nè mi abbasserei un atomo da quel che sono, perchè,
» come diceva Napoleone: *la mia casa comincia da me.*

» Mia madre pure veniva da antenati fattori, cosicchè
» de' parenti miei, nè l'uno scese, nè l'altra salì. Tro-
» vandosi dunque i miei genitori a Gragnano fattori della
» nobil Casa Bottini, della quale avrò luogo di parlare in
» seguito con la dovuta e sentita gratitudine, messero al
» mondo me il 29 di settembre del 1795; ed essendo quel
» giorno dedicato all'Arcangelo domatore dei demonii, a
» me pure diedero il nome di Michele, e vollero aggiun-
» gervi Angelo, nome portato da mio padre. Fatto che
» ebbero me ruppero la stampa, sicchè fui unico figlio.

» Mia madre, non so per quale impedimento, non potè
» darmi il suo latte e dovette affidarmi alle cure di una ba-
» lia, la quale però per soli nove mesi mi allattò, essen-
» dosi accorti i miei genitori che essa era gravida. Tornato
» sotto il tetto paterno, presto mostrai qualche piccolo in-
» gegno, e con l'aiuto di un dabben prete che veniva le
» feste a dir Messa nella nostra chiesina, cominciai a co-
» noscere le lettere dell'alfabeto e a rilevare le intere pa-
» role. D'allora in poi mi dètti alla lettura, e di sei anni

» io leggeva il *Metastasio* e il *Quaresimale* del Padre Zucconi,
» opere che formavano quasi tutta la libreria di mio padre.

» Era però da' miei studii infantili molto distornato,
» perchè andando spesso mia madre a vedere i suoi parenti
» pesciatini e facendo loro per ogni volta la visita che la
» Vergine Maria fece a Santa Lisabetta, sempre mi con-
» duceva con essa seco, e così mi divagava specialmente
» con veder passare continuamente soldati. Giacchè erano
» quei giorni di delirio, nei quali la Dea Ragione fu sosti-
» tuita alla vera Divinità, e a quella si facevano lumina-
» rie, baldorie e balli, e si davano incensi coi turriboli
» tolti alle chiese. La mia piccola mente rimaneva sba-
» lordita da quell' andirivieni di soldati di tutte le nazio-
» ni, e quando tornava in campagna poco più aveva voglia
» di far bene.

» Come quasi tutti i ragazzi mostrava inclinazione al
» disegno, e da me copiai dei Cristi e delle Madonne che
» aveva in casa, ed anche alcune di quelle caricature che
» allora si facevano e si pubblicavano dai diversi partiti.

» Veduti que' miei segnacci (che tali erano certamen-
» te) da certo pittore svizzero chiamato Giusto, mi prese
» questi a ben volere, e nel tempo che veniva in villeg-
» giatura vicin di noi, mi faceva disegnare, come allora
» usava, degli occhi, dei nasi, delle bocche, e infine
» dei profili, a matita rossa.

» Ripensando ora a quel modo di disegnare e veden-
» dolo usato spesso anche dagli antichi maestri, vo pen-
» sando che non fosse cattivo; imperocchè avvezzava il
» giovinetto a indovinare subito il segno, non essendovi
» luogo a cancellare, variando quella matita affatto il colore
» in cancellarla. Doveva dunque il giovine assuefarsi ad
» un segno sicuro, la qual cosa non succede oggigiorno,
» in cui si consuma più midolla di pane che matita ed i
» segni vengono stentati anzichè no.

» Questo sia detto in parentesi. Tornava intanto a
» Lucca, chiamatovi dalla Repubblica democratica, Stefano
» Tofanelli, pittore di merito, ma al quale per la sua fama
» sarebbe bisognato morir giovane quanto Raffaello. Veniva
» preceduto da bel nome, se non di gran colorista, certo
» almeno di perfetto disegnatore, ottima prerogativa per
» fare il maestro.

» In tempo di villeggiatura, cioè nell'autunno del 1804,
» si trovarono insieme il signor Gio. Battista Bottini, presso
» il quale stava mio padre, e quel tale pittore Giusto, del
» quale ho parlato; ed avendo questi fatto vedere al Bot-
» tini alcuni disegni da me scarabocchiati, conclusero che
» io aveva una vocazione decisa alla pittura e che biso-
» gnava mettermi sotto la direzione del Tofanelli. Furon
» fatte delle pratiche, il Bottini aiutò un poco la barca,
» ed io mi trovai all' età di nove anni balzato a Lucca, con
» persone che vedeva per la prima volta.

» Chi escì per la prima volta dalla casa paterna può
» intendere quello ch'io provassi a questa separazione
» da' miei parenti. Piansi, stetti muto per alcuni giorni,
» e in cuor mio maledissi ben bene al mio genio per la
» pittura ed a chi mi aveva colà trascinato. Finalmente mi
» dètti pace, e la vita di scolare mi offrì dei compensi a ciò
» che aveva perduto; a poco a poco incominciai a prender
» gusto a disegnare, vedendo che non riesciva poi tanto
» male ed il maestro era di me assai contento.

» In due anni compiei il corso di quelle maledette
» stampe, che il Morghen e il Tofanelli combinarono a
» danno dei giovani, quando tutti erano invasati dalla gre-
» comania. Compiutone il corso, feci un disegno finito,
» pure dalla stampa, e fu la copia della *Madonna della*
» *Seggiola*, che non riescì tanto brutto. Allora dalla padella
» caddi, come suol dirsi, nella brace, imperocchè passai
» allo studio dei gessi, e più volte disegnai il *Gladiator*

» *combattente*, il *Moribondo*, l'*Apollo*, dopo aver passato
» per la trafila delle teste e dei busti, di cui non hanno
» penuria le nostre Accademie.

» Pareva a me di non far tanto male, ed anche al mio
» maestro così pareva; e questo avveniva, perchè egli ed
» io eravamo su di una falsa via; e siccome dice l'Evan-
» gelio che se un cieco guida un altro cieco ambedue ca-
» dranno nella fossa, così succedette a me.

» Dopo altri due anni male impiegati mi liberai da
» quei gessi, e incominciai a copiar qualche cosa in colori.
» Ma, oh Dio! anche qui fui messo per una falsa via. A me
» fanciulletto piaceva oltremodo il quadro di Frate Barto-
» lommeo che è in fondo la chiesa di San Romano, [1] e
» quando mi rimaneva un ritaglio di tempo correva a ve-
» derlo. Pareva che una virtù magnetica mi attirasse a
» quel quadro. Ebbene! ero costretto ad ammirarlo in
» silenzio, e Dio guardi se avessi mostrato desiderio di
» copiarlo! Erano quelli, mi si diceva, quadri antichi da
» impararvi poco o nulla, perchè montati di tono e anne-
» riti. In quella vece il Tofanelli dava a copiare le cose
» sue, con la scusa che le tinte erano fresche, ma nel
» fondo vi doveva essere quell'amor di sè che è in tanti
» dei moderni maestri, i quali tacitamente dicono agli sco-
» lari: *copiate me ch' io sono il meglio di tutti*. E che egli
» credesse di essere eguale agli antichi, lo mostrava quella
» sua favorita frase: *io pure son figlio del sarto*.

» Aveva però quell'uomo tante buone doti, ed era
» così amorevole coi poveri e limosiniero, che son certo
» Iddio gli avrà perdonato quel poco di superbiuccia che

[1] È il quadro rappresentante l'Eterno circondato da una Gloria di vezzosi Angioletti e sotto, le sante Caterina da Siena e Maria Maddalena rapite in estasi, dipinto dal Della Porta nel 1508 pei frati di Murano, e che poi passò a Lucca, non avendone quei religiosi eseguito il pagamento. Si conserva ora nella Pinacoteca comunale.

» nell' arte mostrava. Agli scolari era poi affezionato e spe-
» cialmente a noi campagnoli, e procurava di spingerci
» innanzi quanto poteva, e più di quello si costumi oggi
» da certuni: i quali fanno intisichire e invecchiare gli
» scolari sulle cattive stampe e sui gessi, facendoli copiar
» loro con un meccanismo da disgradarne un incisore che
» misuri i tàgli col compasso. No, il Tofanelli, quantun-
» que disegnatore meccanico per sè, nulla valutava il mec-
» canismo in quelli che alla pittura volevano attendere, e
» perciò bene spesso si contentava di disegni fatti col solo
» sfumino e sulla carta colorata per risparmiar tempo.

» Dopo due anni che copiavo in colori e che avevo
» ritratto tutti i suoi studii dal naturale (i quali, a dir vero,
» erano migliori dei quadri finiti), la *Samaritana* del Guer-
» cino, una *Madonna* del medesimo, una *Vergine col Bam-*
» *bino dormente* del Sassoferrato, ed una *Sant' Anna* del
» nostro Dal Pino, detto il Pattumaro, volle il maestro
» farmi fare qualche cosa del mio, e così fra i quindici e
» i sedici anni mi messi all' invenzione; talchè se gli stu-
» dii miei fossero stati condotti sul naturale e sui grandi
» maestri, io pure avrei potuto come gli antichi fare a di-
» ciotto anni dei buoni quadri da altare.

» Mi accinsi con alacrità all' opera, perchè nella no-
» stra scuola vi era emulazione, che spesso, come succe-
» de, degenerava anche in invidia, ma che pure faceva an-
» dare innanzi. Anche le Esposizioni che Elisa, principessa
» di Lucca, apriva ogni anno nell' agosto, non poco contri-
» buivano a tenerci svegliati; sicchè non appena si faceva
» giorno eravamo al lavoro, e fino a notte non si lasciava.
» Dico fino a notte, perchè di scuola del nudo la mattina
» non se ne parlava, bensì la sera, come è il costume di
» quasi tutte le Accademie, le quali pare che abbiano giu-
» rato di escludere le cose buone dall' insegnamento e adot-
» tare le cattive.

» Si trattava di scegliere un soggetto pel mio qua-
» dro d'invenzione; ma come tutto doveva esser classico,
» e aver l'impronta del greco, così anche il mio soggetto
» fu mitologico; e fu *Teti che prega Giove sull' Olimpo a*
» *favor di Achille,* soggetto di piena soddisfazione del mae-
» stro mio. Incominciai dunque gli studii parte sul vero e
» parte sull'antico, facendo così un innesto mostruoso.
» S'intende bene che la testa del Giove Olimpico fu posta
» a contribuzione per il protagonista, e la figlia di Niobe
» per la supplicante Teti. Le gambe dell'Ercole mirabil-
» mente servirono per le gambe del Giove, e l'aquila pure
» fu presa da non so qual gesso. Così fu fatto il mio primo
» quadro d'invenzione, il quale, esposto, venne dal Comi-
» tato d'incoraggiamento premiato con due medaglie d'ar-
» gento, come può vedersi nel Resoconto dell'Esposi-
» zione del 1811.

» Finito quel quadro e incoraggiato dal premio otte-
» nuto, pensai ad un altro per l'anno vegnente ed escii
» alquanto dal classico. Tolsi a soggetto *Radamisto che*
» *avendo ferita Zenobia la getta nell' Arasse.* Queste figure
» che non avevano tipo nell'antico, furono studiate un
» poco più dal naturale, e perciò vennero meno peggio di
» quelle dell'anno precedente. Esposi coraggiosamente quel
» quadro (che a me pareva assai bello non avendo veduto
» altro) sperandone premio. Le brighe però di un prete che
» era Segretario del Comitato, fecero sì che ad altro sco-
» lare fosse dato il premio, e il Giovannetti[1] ed io re-
» stammo indietro.

» Non ci parve quella giustizia ed appellammo al Pre-
» sidente del Comitato, il quale era il nobile Lelio Orsetti,

[1] Raffaele Giovannetti di Lucca coetaneo del Ridolfi, e di cui sarà parlato più innanzi. Fu poi Maestro di disegno elementare e quindi di disegno superiore e pittura nelle Scuole di Belle Arti lucchesi fino al giorno della sua morte avvenuta il dì 11 giugno 1855.

» uno degli ultimi patrizii mecenati delle arti. Convocò egli
» di nuovo il Comitato, volle avere in iscritto il voto di tre
» dei migliori artefici che fossero in paese e dietro quello
» fece revocare il giudizio. Io ebbi il premio che mi si do-
» veva, e il protetto non ebbe nemmeno la menzione ono-
» revole. Le quali cose da me dette possono verificarsi col
» Resoconto dell' Esposizione del 1812.

» Ma il 1812, come fu fatale al mio paese, così lo fu al
» maestro mio; imperocchè dopo pochi giorni che il fiume
» Serchio aveva inondate le nostre campagne ed assediato
» gli abitanti della città (ciò seguì il 18 di novembre), il
» Tofanelli ammalò e indi a poche ore si morì, come un
» fulmine lo avesse colpito. Di qual malore fosse vittima,
» non si seppe allora nè si è saputo dipoi. Anzi udii dire
» a lui stesso (giacchè noi come scolari amorevoli circon-
» davamo sbigottiti il suo letto), parlando al medico Rossi:
» *Ha mai veduto, dottore, una malattia simile a questa?* Al
» che il medico rispose: *Mai da che esercito la professione.*
» — *Il peggio è che nè ora nè poi saprà quale malattia sia*
» *questa che mi brucia le viscere.* Dalle quali parole taluno
» volle inferire che gli fosse stato propinato un qualche ve-
» leno. Ma oltrechè non eravamo più ai tempi degli al-
» chimisti, non saprei chi potesse voler la morte del To-
» fanelli, il quale non aveva competitori nè bassi nè alti.

» Qualcuno credette che anche giorni innanzi avesse
» sentito un malessere, e perciò dubitò essere stata una
» febbre detta del Torti quella che lo rapì all' amore de' suoi
» concittadini e specialmente de' poveri, dei quali era largo
» sovvenitore. Qualunque ne fosse la causa, egli si morì,
» e noi rimanemmo a custodia del suo corpo, il quale pa-
» reva piuttosto dormisse anzichè fosse privo di vita. Gli
» facemmo la maschera (era flessibilissimo parecchie ore
» dopo la morte) e lo portammo sulle nostre spalle alla
» chiesa dei Servi, ove il Padre Grimaldi, professore di

» fisica, pronunciò un' Orazione che per essere improvvi-
» sata nella notte non riescì male. Levato della chiesa dopo
» le cerimonie ecclesiastiche e militari (ebbe gli onori della
» milizia come Senatore), lo portammo alla stanza mor-
» tuaria della Carità a Porta San Donato, giacchè al Campo-
» santo non poteva andarsi, atteso l' acqua che tutti alla-
» gava gli spaldi.

» Così finì il Tofanelli dopo aver sostenuto in Roma
» una scuola fiorente, e quella di Lucca per circa dodici
» anni, alla quale intervennero i giovani di quasi tutte le
» famiglie patrizie. Ho detto e il ripeto, che sarebbe stato
» bene per la gloria di lui, fosse egli morto dopo aver di-
» pinti i quadri della sala dei signori Mansi a Segromi-
» gno. Opera è quella da fare onore a qualunque artista;
» e sebbene si risenta un poco della grecomania invalsa
» in quel tempo in Italia per opera del David e dei suoi
» seguaci, pure non è trascurato il naturale, e gli studii
» fatti su quello sono oltremodo belli.

» Ebbe il Tofanelli molto giudizio nell' abbandonar
» Roma innanzi che Roma abbandonasse affatto lui. Già i
» quadri del Landi e del Camuccini per il Duomo di Piacen-
» za, esposti dai loro autori al Panteon, avevano levata
» fama di loro ed eclissato alquanto le cose degli altri pit-
» tori allora viventi in Roma. Il Tofanelli fece una riti-
» rata da abile strategico, perchè mostrando di accondi-
» scendere alle ripetute istanze de' suoi concittadini per
» dirigere una scuola nel suo paese, potè abbandonare
» onorevolmente il campo, ove aveva mietuto qualche al-
» loro, per dirla con una frase poetica alquanto rancida.

» E qui non tacerò come io tornato da Roma nel 1819
» volgessi il pensiero ad erigere un modesto monumento
» all' artista che aveva onorata la patria; ed a tal fine chiesi
» ed ottenni dalla Duchessa nostra un Decreto onorevo-
» le, col quale mi si permetteva di aprire una soscrizione

» fra i miei concittadini per erigere quel monumento, co-
» me può vedersi negli *Atti* del Gabinetto per l'anno 1819.
» Ma erano già trascorsi più di sei anni da che il Tofanelli
» era morto, e quello che forse subito dopo la morte di
» lui sarebbe riescito fare, non riescì sei anni dopo, per-
» chè trovai freddi e restii i miei concittadini e dovetti ab-
» bandonare l'impresa.

» Morto il maestro, non si sapeva più come andare in-
» nanzi; e saremmo rimasti a mezza via, se il Governo da
» un lato e la cittadinanza dall' altro non fossero venuti
» in nostro aiuto; parlo del Giovannetti e di me, soli a
» dare qualche speranza di divenir pittori in quella nu-
» merosa scuola. Il Giovannetti che era maestro nell' Isti-
» tuto Elisa, e che perciò aveva protezioni non poche,
» riescì ad ottenere dal Governo una pensione per portarsi
» a Roma a compiervi gli studii, e quella pensione era di
» ventidue scudi e mezzo mensuali. Io, pover' uomo, per
» quanto mi arrabattassi, e che la sola Famiglia Bottini
» désse quattro scudi al mese, pure riescii a mala pena a
» mettere insieme undici scudi in molti signori. Eppure
» anche quel poco che trovai fu grazia di Dio, perchè mi
» spinse ad andare a Roma: chè altrimenti avrei dovuto
» starmene in Lucca a fare dei Cuor di Gesù e delle Anime
» del Purgatorio ai contadini, senza speranza che il mio
» nome passasse mai di là dalle mura.

» Bisogna qui ch' io torni, come suol dirsi, un passo
» indietro, per narrare come mi sentissi trasportato per
» una giovinetta montagnola, da poco tempo venuta in
» Lucca, la quale, avendo perduti i più prossimi parenti,
» stava con un zio frate tornato dalle Romagne, e in quel
» tempo prete secolare.

» Circa un anno innanzi che morisse il mio maestro,
» io aveva conosciuta questa mia Laura, alla quale, trovan-
» domi corrisposto, promisi fede duratura. Era sull'età dei

» tredici anni, e sembrava un bottone di rosa che stésse al-
» lora allora per isbocciare. Dirò poi come quella ragazza
» (che da trentadue anni è ora mia moglie) servisse a me di
» angelo tutelare nei molti pericoli che incontrai.

» Fatto dunque fagotto, all'insaputa di tutti per evi-
» tare i piagnistei, la mattina del 18 maggio a buonissi-
» ma ora partimmo, il Giovannetti ed io, alla volta di
» Roma, ove doveva rimanere qualche anno.

» Fui allogato presso Monsignor Bottini appartenente
» alla famiglia dei miei protettori di Lucca: il quale allora
» sosteneva gli ufficii della Grascia e dell' Annona riuniti.
» Il Bottini non era uomo di gran levatura, ma in compenso
» aveva volontà di fare, e quantunque fosse giunto alla
» grave età di 75 anni, pure passava dieci ore a tavolino,
» leggendo dispacci e scrivendone egli stesso.

» A me fece buona accoglienza e mi pose a dozzina
» col suo maestro di càsa, favorendomi egli gratuitamente
» alloggio e lume. Quella dozzina costava di otto scudi al
» mese; sicchè tre scudi mi sarebber rimasti, se non avessi
» dovuto lasciarne a Lucca la metà per un misero corredo
» che m' era ito facendo.

» Portai al cav. Camuccini alcune lettere commenda-
» tizie che aveva avute per lui, e lo stesso fece il Gio-
» vannetti.

» Il Camuccini c' indicò i luoghi ove potevamo an-
» dare a studiare, e per primo le Camere di Raffaello al
» Vaticano. Le quali Camere a me apriron gli occhi come
» ad un cieco nato, e vidi con orrore, che non solo aveva
» perduto tutto il tempo che aveva studiato fin lì, ma che
» mi sarebbe stato quasi impossibile togliermi di dosso il
» cattivo stile che mi era formato, e che era si può dire
» nato e cresciuto meco.

» Studiai e studiai in quelle Camere, ma più che stu-
» diare meccanicamente copiando, studiai mentalmente,

» passando alle volte le intere giornate dinanzi alla *Disputa*
» e alla *Scuola d' Atene*, ad indagare le cause perchè Raf-
» faello avesse in quello o in quell' altro caso fatto uso di
» tale o tale altro espediente; e così a poco a poco mi
» formai un criterio delle ragioni che potevano muover
» l' animo dell' Urbinate nel creare quei capolavori.

» Il Camuccini (al quale portavamo le feste gli studii
» della settimana) badava a lodare que' nostri disegni come
» fossero fatti da Raffaello medesimo: la qual cosa se po-
» teva contentare l' amor proprio del mio compagno, non
» contentava già me, che vedeva nel Camuccini un uomo
» non schietto e forse mal soddisfatto, perchè non si fosse
» chiesto di andare a copiare le cose sue nello studio ma-
» gnifico che egli teneva.

» Era il Camuccini un uomo profondo nell' arte, che
» aveva studiata quanto uomo può studiare; ma al quale
» mancava quella scintilla di genio che forma i grandi ar-
» tisti. Nondimeno con tutto il cattivo stile che vi domina
» per lo più, le sue opere rimarranno a eterna vergogna
» dell'Autore della *Storia della Pittura italiana*,[1] il quale
» neppure si è degnato nominarlo fra i pittori della Scuola
» romana. Dopo Raffaello ci consigliò di andare a copiare
» in colori dei quadri nella Galleria del Campidoglio, e
» insieme far dei contorni dalle antiche statue di quel
» Museo.

» Io aveva conosciuto a quei giorni un uomo incom-
» parabile tanto per la sua dottrina nell' arte, quanto pe' suoi
» costumi di un' illibatezza senza esempio. Chi avrebbe
» mai detto che da quella conoscenza dovesse germogliarne
» un' amicizia scambievole che non avrà fine se non con
» la vita? Parlo del pittore Tommaso Minardi di Faenza,
» il quale oltre all' essermi amico consentì d' esser mia
» guida nell' arte.

[1] Prof. Giovanni Rosini.

» Erano scorsi tre anni da che il Giovannetti ed io
» eravamo in Roma e ben poco avevamo profittato. Suppli-
» cammo però per aver una proroga alla nostra pensione;
» e con gli attestati che ottenemmo ci venne accordata;
» ma con troppa sproporzione, cosicchè io doveva com-
» battere con la meschinità dei mezzi pecuniarii, nè poteva
» tener quei modelli che avrei pur voluto. Fortuna per
» me, che alcuni degli studii fatti al Campidoglio potei
» venderli e ritrarne qualche soldo da spendere nell' arte.

» Vedendo che la direzione del Camuccini erami più
» dannosa che utile, specialmente non avendo in lui piena
» fiducia, pensai di emanciparmi, e mettendo un modesto
» studiolo di per me cercai tutti i migliori, e di tutti i mi-
» gliori volli avere l' opinione su ciò che andava facendo.
» Così il Camuccini diradò le sue visite, nè venne se non
» chiamato, ma in compenso ebbi il Minardi, il Landi, il
» Vicar, il Canova.

» Volli fare un quadro che désse saggio ai miei me-
» cenati de' miei studii; e per mostrare chiaramente più
» che per me si poteva il cangiamento operatosi nelle mie
» massime artistiche, cercai un soggetto cristiano, e scelsi
» *San Paolo che détta un' epistola per inviare ai Filippesi.*

» Immaginai l' Apostolo delle genti nella prigione di
» Via Lata, rivestito della tunica e della penula, incate-
» nato da ambe le mani, il quale sta nell' atto di dettare
» la lettera al suo amanuense, mentre i due latori di essa,
» Tichico ed Epafrodito, l' attendono per recarla al suo
» destino. L' Apostolo delle genti col suo naso aquilino, gli
» occhi ispiràti e la barba prolissa, come lo descrive Nice-
» foro, è nel momento d' illustrare quel passo della *Bibbia,*
» che gli sta aperta dinanzi: *Et dedit illi nomen quod est*
» *super omne nomen.* Nell' altra stanza del carcere è un ora-
» torio chiuso da una cortina, ove è tradizione che San
» Paolo esponesse la prima croce all' adorazione dei fedeli.

» Dopo avere studiata l'invenzione e la composizione e
» specialmente il costume, passai a studiare dal vero le sin-
» gole parti di quel quadro, facendo a tal uopo dei piccoli
» modelli in cera, e situatili in una stanzetta della propor-
» zione voluta potei veder dal vero l' effetto preciso del chia-
» roscuro e specialmente delle ombre portate e dei riflessi.
» La qual cosa piacque al Minardi mio particolar direttore, e
» piacque oltremodo al Landi che volle darmi in esempio ai
» suoi scolari per lo scrupolo che io metteva nelle cose
» mie.

» Feci un cartone della grandezza del quadro, e quindi
» eseguii il quadro medesimo, che al dire di molti non
» venne male; e chi fosse vago di vedere ora ciò che allor
» feci, può andare in casa dei signori Bottini in Lucca, ove
» è il cartone, e in casa dei signori Orsetti, dove è il
» quadro. »

Fin qui scrisse di sè Michele Ridolfi. Seguitando ora io, dirò che questo dipinto di figure della metà del vero fu eseguito con tale accuratezza e verità nel disegno e con tanta semplicità e armonia modesta di colorito, che non sembra a chi il vede una dipintura moderna, e forse non avvenne mai al Ridolfi di condurre per queste doti opera migliore. Unitamente a quel quadro inviava in dono all'Accademia Lucchese un disegno dell'*Adamo* tratto dalla *Creazione dell' uomo* dipinta dal Buonarroti nella Cappella Sistina, in grandezza della metà dell' originale, e poco dipoi alcuni disegni di sua invenzione accompagnati da onorevolissimi attestati del Camuccini e del Canova.[1]

[1] « Attesto io sottoscritto di aver veduto ed esaminato varii
» disegni ed invenzioni per opere di pittura istoriata del signor Mi-
» chele Ridolfi lucchese, e per quello che posso io conoscere in que-
» sto ramo, mi sembra che abbia fatto nell' arte delli incrementi lo-
» devolissimi e rari e specialmente nella parte dell' invenzione,
» condotta da esso a tanta nobiltà di stile, economia di distribu-

Della benevolenza, di cui l'onorava quel grande scultore, così scriveva alla signora Anna Tessandori (buona donna, nella cui casa stava il giovine pittore, mentre fu in Lucca, a cui spesso scriveva da Roma con affetto di figlio; e che più tardi, rimasta vedova e inabile a guadagnarsi la vita, egli raccolse nella propria casa e amorosamente mantenne): « I miei studii per grazia d'Iddio vanno bene.
» Dal signor Lorenzo[1] riceverete due attestati, di cui l'uno
» del marchese Canova. Egli (a dirlo a voi sola) è rima-
» sto così contento dei miei lavori, e potrete vederlo dal
» suo magnifico attestato, che niente più. Il quadro che
» sto ora facendo lo ha soddisfatto interamente, come pure
» gli altri; ma in particolar modo lo ha fermato un'ulti-
» ma composizione che ho fatto del primo *Concilio degli*
» *Apostoli;* di questa, oltre l'avermene fatto dei compli-
» menti che non sarebbe modestia ripetere, mi ha inco-
» raggiato ad eseguirla tal quale, cioè senza mutare la
» minima cosa; mi ha inoltre detto che facendo un poco
» di pratica nel dipingere in muro vuol darmi una com-
» missione per il Museo Pio Clementino, ove lavorano i
» primi giovani che siano in Roma. Vedendo quanto que-
» sta commissione, venutami per parte di sì grand'uomo
» senza averla io ricercata, fosse per riescire onorevole a

» zione ed intelligenza del costume, delle passioni e dell'effetto, da
» ripromettersene un uomo valente. Per le quali cose giudico che
» egli sia meritevole di qualunque incoraggiamento, nella sicurezza
» che egli corrisponderà al beneficio ed illustrerà maggiormente la
» sua patria.

» ANTONIO CANOVA.

» *Di Roma, questo dì 18 novembre 1816.* »

[1] Il marchese Lorenzo Bottini, figlio al marchese Giovan Battista, dal quale il Ridolfi era stato posto a studiare la pittura; egregio gentiluomo, che quasi a lui pari di età gli ebbe sempre grandissimo affetto, e insieme con la madre sua la marchesa Teresa dètte al Ridolfi incessanti prove della più vera e generosa amicizia.

» me, alla patria di cui son figlio ed a' miei mecenati,
» l'accettai di buon cuore; e in breve sotto la direzione
» del nostro signor Del Frate andrò facendo pratica di di-
» pingere a fresco. Ma non si è limitata qui la bontà, di
» cui mi onora il signor Canova. Egli mi ha inviato allo
» studio parecchi ragguardevoli personaggi, la cui cono-
» scenza può riescirmi vantaggiosa. Qualcuno ne proverà
» invidia, ma è meglio essere invidiati che compatiti. »

Il quadro, del quale parla il Ridolfi in questa lettera come di cosa che aveva a mano, fu una gran tela che per mezzo dello scultore Bianchini, amico suo, ebbe commissione di dipingere per Macerata, figurante Gesù Cristo che dà il suo Evangelio a varii Santi. Di questo pure eseguì il cartone della grandezza stessa del quadro, disegnato con tale accuratezza e perizia, che è sempre apparso cosa assai bella a chi lo ha veduto. Conservasi ora fra gli arredi dell'Istituto di Belle Arti per dono fattone al medesimo dal granduca Leopoldo II, che lo acquistò con molta generosità dai figli del Ridolfi.

Eseguì pure la lunetta commessagli dal Canova nel Museo Pio Clementino, nella quale, avendo libero il soggetto, figurò varii giovani che stanno copiando gli arazzi di Raffaello, ritraendo in quelli alcuni de' suoi condiscepoli ed amici. Di ambedue questi lavori rimaneva soddisfatto il Canova, rilasciandogli altro onorevole attestato. [1]

[1] « Attesto io sottoscritto di aver veduto il bozzetto di una ta-
» vola da altare preparato per esser dipinto dal bravo giovine si-
» gnor Michele Ridolfi di Lucca; nel quale bozzetto vengono rappre-
» sentati diversi Santi con molto intendimento e saviezza disposti,
» onde deve farsene meritamente elogio all'industrioso autore che
» nell'arte sua manifesta grande talento, e studio, e felice disposi-
» zione; come similmente attesto aver esso eseguito per me assai
» lodevolmente una lunetta a fresco nel Museo Vaticano. In fede di
» che gli rilascio volentieri la presente, diretta a testificare la ve-
» rità dell'esposto e i meriti del giovane artista.

» ANTONIO CANOVA. »

Intanto erano scorsi quasi i due anni, pei quali la piccola pensione gli era stata prolungata; e temendo di dovere interrompere, pel cessare di quella, gli studii, a cui intendeva con tanto affetto, avutone consiglio coi marchesi Bottini, fece istanza a Maria Luisa di Borbone, divenuta a quel tempo Duchessa di Lucca, per ottenere una pensione di studio dal Governo, come già ottenuta l'avevano l'architetto Lorenzo Nottolini, ed un tal Franceschi, giovine pittore che poi morì in breve.

E la sua domanda veniva esaudita, concedendoglisi la pensione per un triennio. Fatto così certo che potrebbe seguitare a dimorare in Roma ed attendere all'arte con alquanto più di larghezza che non ne aveva avuta fino a quel tempo, desiderò, dopo cinque anni di assenza, di recarsi in Lucca per abbracciare il padre e gli amici; ed il 20 aprile 1818 gli veniva accordato un permesso di quaranta giorni a tal fine, facendoglisi anzi sperare che la Duchessa gli darebbe qualche commissione.

Portatosi pertanto in Lucca e dipoi a visitar la Duchessa, ne ebbe ottima accoglienza e varie ordinazioni di lavori, per il che gli fu d'uopo trattenersi più di quanto aveva prefisso. Dava notizia di ciò al signor Prospero Bottini, allora creato Cardinale, che a lui aveva posto grande affezione, e da Roma stimolavalo al ritorno; nè il rivide poi più, essendo mancato indi a pochi mesi.

« Non le sarà dispiacevole (gli scriveva il Ridolfi) ch'io
» gli partecipi l'esito delle udienze avute dall'augusta So-
» vrana nostra. Nelle due antecedenti lodò molto i miei
» lavori e mi dimostrò, in termini obbligantissimi, la sua
» soddisfazione. Trovò molto somigliante il ritratto di Vo-
» stra Eminenza e ben disposto il bozzetto, del quale si
» degnò darmi subito l'ordinazione per la sua Cappella in-
» terna. Nell'udienza poi di ieri mi accordò l'onore di
» fare il ritratto a S. M. il Re in figura intiera, che do-

» vrà servir di compagno a quello della Regina,[1] fatto dal
» Camuccini. L' Eminenza Vostra vede bene qual pesan-
» tissimo incarico per le mie deboli forze, e se non fidassi
» in Colui che tutto può, quasi mi sgomenterebbe; ma
» Iddio mi ha sempre aiutato; molto più spero vorrà forse
» farlo in un momento, da cui forse dipende la mia sorte
» avvenire. Ecco dunque, come l' Eminenza Vostra osser-
» vava, prolungata per qualche mese la mia dimora in
» Lucca; ciò però non pregiudicherà a' miei studii, poichè
» vengo assicurato che il tempo impiegato nel fare questo
» ritratto non sarà computato nei tre anni che dovrò pas-
» sare interi in Roma. L' ottimo signor cavalier Paoli,
» verso il quale crescono ogni giorno le mie obbligazioni,
» sta benissimo: quanto egli s' interessa pel mio vantag-
» gio e per quello di tutti, Vostra Eminenza può imma-
» ginarselo, perchè conosce il cuore grande di quel si-
» gnore. Anche il conte Guicciardini si è molto interessato
» per me. »

La gioia che animava di quei giorni il giovane artista pieno di vita e di speranze, apparisce in una lettera al conte Luigi Bernetti di Fermo (pittore anch' esso) a lui legato di affettuosa amicizia, e col quale conservò poi sempre una tenerissima corrispondenza. Quel giovine signore, il Minardi, l' Isler di Malta, il Cardona di Fermo, il Ridolfi e alcuni altri giovani, erano strettamente uniti fra loro; e come concordavano nelle massime artistiche, così sembra che si ritrovassero di conformi opinioni in molti altri soggetti; dal che quell' affettuosa amicizia non interrotta che dalla morte. Insieme tenevano conversazioni istruttive, insieme nelle domeniche recavansi a visitare e studiare le bellezze di Roma antica, o le più splendide Gallerie pri-

[1] Maria Luisa e il figlio Carlo Lodovico mantennero per qualche tempo il titolo di *Regina* e di *Re*, per essere stati a capo della Toscana costituita in Regno d' Etruria.

vate, riducendosi poi tutti in qualche osteria ad un desinare modesto, ma che la vivace indole e l' animata discussione sulle cose vedute rendevano lieto e a tutti caro oltremodo. Alla mite spesa che costavano queste domenicali escursioni, si suppliva con una cassa comune, in cui ciascuno versava una piccola quota mensuale, ed era sì saggiamente amministrata dal Ridolfi, che ne ricevette dalla società lo scherzoso titolo di *provveditore ottimo massimo*.

Ma tornando alla lettera al Bernetti: « Io aveva finora » creduto (scriveva il Ridolfi) che su questa terra non possa » darsi felicità, ma l' esperienza mi ha dimostrata la falsità » di questa proposizione, poichè se io in questo momento » non mi chiamassi un uomo felice, ingannerei me stesso, » e la verità non sarebbe sulle mie labbra. E difatti, che » manca a me per non dirmi in questo momento vera» mente felice? Niun rimorso, la Dio mercè, turba la mia » coscienza, godo una perfetta salute di corpo e di mente, » mi veggo onorato dalla mia Sovrana di un' eccellente » commissione, mi veggo amato e stimato dai miei con» cittadini; e, cosa forse nuova nell' istoria, ritrovo ciò » che avevo di più caro al mondo, cioè un' amabile, buona » e virtuosa fanciulla, che, lungi dal seguir l' esempio co» mune del suo sesso, fa prova di una costanza invidia» bile e forse inimitabile; passo seco delle ore beate, e » posso dirle nuovamente che l' amo e che l' amerò eter» namente. E se tutto ciò non basta a fare un uomo fe» lice, cosa mai v' abbisognerà per far che lo sia?

» Quello che dir si potrebbe, che forse si darà questa » felicità, ma che non sarà di lunga durata, e questo lo » credo pur io, poichè vidi sempre la disgrazia seguir la » felicità. Ciò permette Iddio, a mio credere, acciò noi di » soverchio non ci attacchiamo ai beni di questa terra; » ma io ti scongiuro di unire le tue preghiere alle mie per » impetrare dal nostro comun Padre la permanenza della

» mia felicità, se così a lui piace che sia. Non mancai di
» partecipare alla mia impareggiabile Angelina che tu le
» avevi accordato un posto nel tuo cuore accanto a quello
» che occupa il Ridolfi. Essa fu sensibilissima a questo
» tratto di tua amicizia, e disse che nulla avrebbe trascu-
» rato per poterlo degnamente occupare. »

Nell' eseguire il ritratto del principe Carlo Lodovico, ebbe a trovarsi di sovente in familiare colloquio con la Duchessa; nè potè a meno, pieno com'era d'amore per le cose d'arte e di venerazione per gli antichi maestri, di parlarle con calore del pessimo stato, in cui erano tenuti i monumenti lucchesi, della nessuna cura che da secoli si era presa dei nostri quadri, per lo che la massima parte trovavansi in tale stato da muover pietà. Furono tali premure cagione che venisse provveduto alla conservazione loro, ma nocquero però al giovine artista, togliendogli di tornare a Roma e studiarvi ed operarvi altri tre anni sotto la scorta di quei grandi esemplari del Vaticano, giovato di consigli da quegli egregi che avevano incoraggiato i suoi primi passi nella difficil carriera.

Nominò la Duchessa una Deputazione di sei cittadini per soprintendere all'incoraggiamento delle arti e delle manifatture, e alla conservazione e restauro dei monumenti; e volle che la principal cura ne spettasse a quello che aveva perorato in loro favore, nominando il Ridolfi Conservatore dei monumenti d'arte del Ducato, con incarico di compilar tosto un *Inventario* dei migliori dipinti.

Se da un lato poteva ciò tornargli gradito, vedendosi assicurata un'onorevole condizione e posto in grado di giovare al proprio paese, ben gli dolse amaramente però degl' interrotti studii, ed agli amici di Roma ne scriveva lettere di lamento, sentendo di quanto grande vantaggio sarebbegli stato il dimorare un altro triennio colà, e quale la perdita che faceva pel suo artistico avanzamento nel ri-

dursi troppo presto in piccol paese, scarso d'artisti valenti e di veri conoscitori, e dove niuno poi professava le sue nuove massime artistiche. Convennegli però sottoporsi al superiore volere, e d'allora non mai tralasciando l'esercizio dell'arte, si diè ad adempiere con tutto zelo i doveri che il nuovo ufficio gl'imponeva.

Pensava il Ridolfi di qual decoro e di quanta utilità sarebbe stato alla sua città natale il dotarla di una Galleria di quadri, raccogliendo i più pregevoli dipinti della città e del contado, così dei luoghi pubblici come delle private collezioni, che erano allora in buon numero in Lucca. E delle opere appartenenti agli artisti lucchesi formare una serie che servir potesse a tracciare l'istoria di questa scuola pittorica, mostrando come anche Lucca avesse contribuito con le sorelle città toscane al risorgimento dell'arte.

Opinava egli che gli antichi dipinti sparsi per le chiese della campagna rimanessero ad esse affatto inutili; generalmente spregiati da chi li possedeva e però in cattivissimo stato condotti; spesso tolti dai loro luoghi e posti a marcire in umide stanze, o a vil prezzo venduti. E reputava che a quei quadri si sarebbero potuti sostituire dei moderni dipinti, più accetti, per la freschezza loro, ai popoli delle campagne, o dare dei compensi in denaro per quelli che, già divenuti inutili alle chiese per le trasformazioni frequenti di queste, erano stati relegati nelle Sagrestie, nelle sale delle Confraternite, talvolta nei campanili. Dalle chiese poi della città stimava che senza nuocere a quelle si sarebbero potuti togliere i quadri più meritevoli, sostituendovi delle copie diligentemente eseguite, e trasportando gli originali in un locale, ove potessero conservarsi ed essere ammirati e studiati, cosa quasi impossibile in tutte le nostre chiese, atteso la mancanza di luce, e gli ornamenti che nei tempi moderni ingombraron gli altari. In tal guisa si sarebbe formata una ricchissima collezione da arrecar

lustro e vantaggio alla città, agli esercenti le belle arti, e agli studiosi di quelle.

Su tali considerazioni formulava un compiuto progetto per la formazione di una nuova Galleria; e lo presentava alla Commissione di Belle Arti, pregando « che, qualora » non venisse disapprovato, la Commissione lo sottopo- » nesse all'approvazione sovrana. » La proposta del Ridolfi veniva bene accolta dalla Commissione e quindi dalla Duchessa; cosicchè fu dato immediatamente mano all'acquisto di varii pregevoli dipinti, e quelli consegnati alla Commissione, perchè gli custodisse fino al giorno che degli oggetti adunati potesse formarsi la proposta Galleria.

Intanto il Ridolfi proseguiva alacremente nella compilazione dell'*Inventario*, del quale la prima parte, riguardante i dipinti dei pubblici luoghi e delle private raccolte della città, veniva da lui presentata alla Commissione li 11 ottobre 1819; e subito dipoi dava opera alla visita delle campagne.

Nell'estate di quell'anno aveva egli proposto alla Duchessa di far fare delle escavazioni negli orti, dai quali era stato ingombro il romano Anfiteatro, e affatto occultata quella parte che rimanevane; affinchè se le ingiurie del tempo, e più quelle degli uomini, avevano lasciato in piedi pochi avanzi di quell'importante monumento, si potesse almeno rintracciarne la pianta, gl'ingressi ed il piano, e conservarne ai posteri la memoria. E la Duchessa annuiva a tale domanda, e con lettera del 25 luglio lo preponeva a quelle escavazioni; la Relazione delle quali presentata allora alla Duchessa fu poi resa di pubblica ragione dal Ridolfi, nel suo quinto Ragionamento sulle cose d'arte.

Mentre di tali cose occupavasi, non tralasciava il dipingere, e in quello stesso anno 1819 dava compimento al ritratto del Principe ereditario, ed incominciava un quadro da altare per la chiesa di Sant'Antonio in Viareggio,

che diè finito l'anno appresso, dove figurò tre Santi levati sulle ali dell'Amor divino in dolcissima estasi, contemplando il Sacramento.

Intanto però la Duchessa era stata intorniata da persone ignorantemente devote, le quali le fecero apparire opera empia il togliere dipinti dalle chiese per ridurli in luogo profano; ed essa, che già ai consigli di costoro veniva in tutto affidandosi, lasciò rimuoversi dal primo divisamento, ed abbandonando il pensiero della Galleria faceva, il 14 giugno 1820, partecipare al Ridolfi che era esentato dal compiere l' *Inventario* degli oggetti d' arte del Ducato. Frutto delle bigotte suggestioni fu poi la perdita fatta dalla nostra città d'una quantità di preziosi dipinti, che dalle chiese e dai privati furono venduti in varii tempi ad estranei; o venduti al duca Lodovico che, morta la madre, ebbe fantasia di formare una Pinacoteca sua propria, ed egregia la formò, ed ebbe quel miserando fine che tutti sanno.[1]

Rimase addolorato il Ridolfi che vedeva rompersi, in sul migliore, un' opera vagheggiata: la quale, sebbene più volte tentasse ravviare, non riuscì mai a condurre ad ef-

[1] Trovandosi il Duca in bisogno di denaro, si lasciò, sebbene a mal cuore, indurre a far vendita della Pinacoteca che era andato formando, e di cui gli si prometteva avrebbe ricavato ragguardevolissima somma. L' affidò pertanto a cortigiani e speculatori, non lucchesi, che recaronla a Londra, ove fu invece venduta per non molta moneta, della quale poi una minima parte toccò al Duca. Fu gran dolore per tutti i cittadini intelligenti; e colpa imperdonabile di quei che tenevano il Governo, di non aver provveduto per qualsiasi guisa a far che quella piccola, ma insigne Raccolta divenisse patrimonio della città, fornendo il Duca della somma che abbisognavagli per soddisfare a impegni contratti.

Oltre le nobili famiglie che in Lucca conservano tuttavia collezioni di dipinti più o meno numerose (fra le quali primeggia la bellissima Collezione del marchese Mansi a San Pellegrino), molte altre e nobili e cittadinesche possedevano dipinti, e varie in buon numero, che andaron venduti dopo il 1820. La Galleria Buonvisi conteneva 216 quadri e quasi tutti di pregio; ne avevano poi le

fetto. Nè però scoraggiavasi nel continuare a promuovere ciò che credesse di utile alla sua terra nativa; e nel 15 luglio dello stesso anno caldamente perorava presso la Commissione d'incoraggiamento, per l'istituzione di una Scuola d'architettura ed ornato e di una di plastica. Nella Relazione che accompagnava la proposta, mostrava quali vantaggi sarebbero derivati dall'avere artigiani istrutti in quelle discipline; ed avrebbe voluto che dovessero esibire un brevetto comprovante lo studio di esse tutti coloro che volessero esercitare come capo-fabbrica o maestro le arti minori.

Questa proposta pure fu approvata dalla Commissione già detta; e indi a non molto vennero infatti istituite quelle due scuole, sebbene non compiutamente nel modo che ad esso sarebbe parso il più efficace a dare ottimi frutti.

Prendeva intanto il Ridolfi a dipingere altra tavola di altare per la Cappella della contessa Domenica Pallicci-Orsetti; e vi effigiava la Vergine col Bambino Gesù, San Domenico, San Bernardino da Siena e San Luigi Gonzaga, che tali erano i santi che quella signora vi desiderava. Ammiratore com'egli era dei Quattrocentisti toscani, componeva il suo quadro alla foggia di quell'aureo secolo, e l'eseguiva con grande accuratezza; del quale dipinto che venne molto lodato e che fu poi inciso sull'*Ape Italiana*, pubblicò una bella descrizione Melchiorre Missirini.

Perdeva in quest'anno 1820 il padre suo (la madre aveva già perduta, mentre stavasi a Roma) e ne provava vivissimo cordoglio; a mitigare il quale davasi al lavoro

case dei: Montecatini, Boccella, Ghivizzani, Lucchesini a San Giusto, Lucchesini a San Frediano, Ottolini, Guinigi-Rustici, Mallegni, Franceschini, Raffaelli alla Rosa, Bandettini, Orsucci a Sant'Agostino, Orsucci alla Pergola, Paoli alla Piazza degli Scarpellini, Mansi a San Frediano, Angeloni a San Jacopo, Marchiò ai Servi, Petroni a San Cristoforo, Fondora, Flosi, ec.

con anche maggior assiduità; ed eseguiva varii ritratti, fra cui parecchi per la Famiglia Bottini; a proposito dei quali scrivendo al marchese Lorenzo, che trovavasi in Roma con la Duchessa, gli aggiungeva parole che mi piace riferire, ritraendo il suo franco carattere: « Ringrazio Vostra
» Signoria della bontà che ha avuta per me, di confermare
» cioè gli elogi che mi dice aver di me fatti il signor Ber-
» nardino (Orsetti). Io procurerò di meritarmi sempre la
» grazia di Sua Maestà e la sua, senza però abbassarmi a
» fare il cortigiano. Se fare il mio dovere basta, io spero
» di meritarmela sempre. »

Amante di conoscere tutti i generi di pittura, davasi a coltivare quella *a pastello*, cominciando dal preparare di per sè i colori a ciò necessarii; nè piacendogli trattarla con quel modo un po' fiacco e vaporoso con che era il più spesso usata nel passato secolo, la condusse alla forza ed alla fermezza medesima della pittura a olio; ed in tal modo continuò poi sino che visse a preparare spesso gli studii dal vero delle teste e delle estremità per valersene ne' suoi quadri. Alla Esposizione lucchese del 1821 presentava, eseguita con tal genere di pittura, un mezza figura esprimente San Giacomo, accompagnandola con una Relazione, nella quale mostrava l' utilità che può venire ai giovani nell' addestrarsi in quel metodo di dipingere, per ritrarre dal vero in colori con una speditezza superiore a quella di ogni altro sistema; ne veniva esso premiato con una medaglia, sì per la bontà del lavoro, sì per essere stato il primo a introdurre in Lucca quel metodo di pittura.

Eseguiva nel 1822 varii altri ritratti, e fra questi sei della famiglia del cav. Jacopo Paoli suo amicissimo. Uno poi di egregia cantante, condotto con tale finezza ed accurato disegno, che il barone Raczynski, nella sua opera: *L' Arte moderna in Alemagna e in Italia,* disse assomigliare un Holbein. Per il medesimo cav. Paoli eseguiva

poi un quadretto di piccola dimensione rappresentante San Felice cappuccino; quindi dava mano ad una tavola per la Cappella privata della Duchessa, nella quale effigiava la Santa Vergine col Bambino, Santa Teresa, San Carlo Borromeo e San Lodovico.

Venivagli intanto commesso un gran quadro per la Cattedrale lucchese, rappresentante la Resurrezione di Cristo, ed egli accingevasi a farlo non risparmiando studii e fatiche; nè fidando troppo in se medesimo, eseguiti che ne ebbe due bozzetti, l'uno con effetto di luce assai ristretto, l'altro con la scena totalmente illuminata dalla luce che si spande dal glorioso corpo di Cristo, gl'inviò agli amici di Roma per averne il parere; e avutolo favorevole a quest'ultimo, a quello si conformò, conducendone in grande gli studii, e poscia il dipinto, che incontrò generale approvazione.

Eseguì ancora per il Duca un quadretto di piccola dimensione, di che esso aveagli dato il soggetto, e cioè l'Apparizione di San Gamaliele a Luciano prete e custode del Battistero di Cafargamala, territorio di Gerusalemme, studiandone con la maggior cura il disegno, e l'effetto del colorito al lume di una lampada, dalla quale solo è rischiarata la scena.

Unitamente all'esercizio della pittura non lasciava di studiare e riflettere su tutto ciò che potesse portare in qualsiasi guisa utile all'arte; e all'Esposizione lucchese presentava una macchinetta per disegnare dal vero, perfezionamento da esso immaginato della camera lucida: della qual sua fatica veniva pure premiato con medaglia.

Aveva il Ridolfi condotta in moglie quella giovinetta, Angelina Nardi, della quale era amante riamato da molti anni, e tenerissimo com'era dei familiari affetti, divideva la vita fra le dolcezze di questi, i pensieri dell'arte e il consorzio di pochi, ma veri amici, in unione ai quali spesso

andava rintracciando qualche utile scoperta, o adoperavasi d'introdurre nella sua città alcuna delle arti che non vi fossero per anco conosciute.

Frutto di tali studii furono: una Memoria sulla malattia dell'ulivo e sul modo di proteggerlo dai bruchi, che da molti anni mietevano affatto quel ricco raccolto; l'istituzione di una litografia, che a proprie spese forniva del necessario (avendone spesso consiglio col marchese Cosimo Ridolfi, che in pari tempo ne iniziava una in Firenze), e per tenere in vita la quale formava una Società di giovani artisti che egli istruiva nel disegnar sulle pietre, e nelle preparazioni di queste, fabbricando egli stesso il lapis litografico e l'inchiostro per la stampa. Quella Società durò varii anni, ed eseguì anche dei lavori assai pregevoli pei primi tempi di quell'arte.

Imprese ancora la manipolazione di varii colori non facili a trovar buoni, e specialmente di alcune lacche rosse, delle quali pose in commercio una certa quantità; ed una specialmente di esse fu accetta per la sua molta solidità e ricercata per molti anni sotto nome di *lacca Ridolfi.*[1]

In tali occupazioni scorrevano lieti e sereni i giorni dell'artista, che non ambizioso di levarsi in fortuna, ma pago di una modesta esistenza abbellita dall'affetto e da ingenui piaceri, ringraziava la Provvidenza dello stato, in cui l'aveva posto, e lo reputava felice. Fa di ciò testimonianza un frammento di lettera, o ricordo, dei 24 maggio 1825: « Io mi ritrovava mercè la più grande benefattrice » mia (la marchesa Teresa Bottini) in un'amena villa a » respirare un'aria pura e salubre; era questo stesso giorno

[1] Traeva il Ridolfi partito per la preparazione di queste lacche da una materia che andava perduta; dalla cimatura cioè dei berretti di lana tinti in rosso con la cocciniglia, dei quali era a quel tempo abbondantissima la fabbricazione in Lucca, che ne faceva commercio col Levante.

» che io lasciava per pochi istanti una sposa amante ed
» amata, ed una tenera bambinella, soave cura e delizia
» dei genitori, e mi portava ad incontrare un novello
» amico non meno degli altri sincero ed affettuoso, per
» far seco una piacevole gita nei contorni del ridente Sal-
» tocchio. Paragonava questi dì ai dì passati, e li trovava
» egualmente felici per i compensi acquistati. Benediceva
» meco stesso il Sovrano che ne governa, poichè mercè
» di lui io poteva vivere in quella beata mediocrità tanto
» preferibile all' opulenza ed all' assoluta povertà: medio-
» crità chiesta a Dio anche dal Re profeta. Era ancora as-
» sorto in queste considerazioni, quando la vista dell' amico
» che muovevami incontro mi trasse dalla specie d' estasi,
» in cui mi trovava. » Squarcio di affettuosa poesia che
sgorga veramente dal cuore!

Una gratissima commissione venivagli in questo fornita dal duca Carlo Lodovico, il quale amante delle costumanze del rito greco nelle funzioni religiose ebbe in animo di erigere nella R. Villa di Marlia, a cinque miglia dalla città, una Cappella da ufficiarsi da sacerdoti greci con le prescrizioni di quel rito; e al Ridolfi dava incarico di dipingere quel tramezzo, che nella Chiesa greca separa i celebranti dal popolo, al quale si mostrano solo in alcuni momenti della sacra funzione, aprendo le tre porte praticate in quella parete. A quell' opera si preparò il Ridolfi con diligentissimi studii, eseguiti in cappelle congeneri e sulle dipinture bizantine; e l' *Iconostasio* che condusse con moltissime imagini dei Santi più venerati dalla Chiesa greca, rivestiti dei più ricchi costumi e campeggianti su fondi d' oro, fu opera di tal convenienza pel carattere, e di tanto gentile esecuzione, da appagar non solo interamente il desiderio del Duca, ma da esser lodata assai dai fini conoscitori. Quelle dipinture non sembrano invero essere cosa dei nostri tempi; tanto egli seppe nello studio

delle figure, sebbene condotte sul vero, intendere il carattere delle antiche dipinture cristiane.

La soddisfazione che di quell' opera provò il Duca, volle presto dimostrarla al pittore con altra importante commissione: quella cioè di un gran quadro di figure assai maggiori del naturale, che dovesse decorare una delle pareti della vastissima sala del regio Palazzo, facendo riscontro ad un altro di egual dimensione già eseguito dal Giovannetti. Approntava quindi il Ridolfi parecchi disegni da sottoporre alla scelta del Duca; nè questa poteva cadere su tale che maggiormente gli andasse a grado di eseguire; di soggetto biblico cioè, e che aveva già riportata la piena approvazione di un uomo insigne. Era quel primo Concilio degli Apostoli in Gerusalemme, che il Ridolfi aveva eseguito per istudio di composizione mentre era in Roma, e del quale scriveva alla Tessandori gli elogi fattine del Canova. Quel pensiero tanto piacque al grande scultore, che determinò allogarne il quadro per suo conto al giovine da lui preso in grande benevolenza; e già aveva dato incarico al pittore Andrea Pozzi di convenirne il prezzo, dicendo al Pozzi e ad altri di sua confidenza parlando del Ridolfi e di quel suo componimento: *se l' eseguisce come l' ha pensà, ghe vuol de baffi!* La gita fatta dal Ridolfi a Lucca il 1818, che gli fu cagione di staccarsi da Roma, interruppe quel trattato; nè fu ventura per l' esecuzione del quadro, il quale se egli avesse potuto condurre in Roma di quel tempo, giovato della continua vista dei sommi esemplari, dei consigli di amici valenti e massime del Canova, il quale già gli aveva detto che nulla innovasse nell' eseguirlo, sarebbe riescito più strettamente conforme al pensiero primo, che è spesso il migliore, e superiore forse a quello che fu. Non pertanto, sebbene le varianti introdotte nei partiti dei panneggiamenti per rendergli più ricchi gli togliessero assai di buella cara semplicità che tanto piace in quello, e il colo-

rito ne sia in alcune parti un poco intero e forse non abbastanza luminoso , l' opera riescì onorevole per il pittore, e mostra chiaro quanto diversa via si studiasse di tenere dai più dei contemporanei.

Di questo dipinto e degli altri già indicati, piacemi riportare il giudizio che ne dava un dotto straniero, il conte Atanasio Raczynski nella sua opera già citata, *Histoire de l'Art moderne en Allemagne:* [1] « Debbo ora nominare Michele Ri-
» dolfi. Questo artista amabile e spiritoso mostra una gran-
» dissima simpatia per l'Alemagna; tale circostanza potrebbe
» rendermi parziale a suo riguardo, ma io credo di esser
» giusto. Non basta dire che il suo carattere e le sue ma-
» niere sono aperte, prevenienti, cordiali, ma è mestieri
» riconoscere il suo merito artistico. Vedendo l' entusiasmo
» e la vivacità con cui si esprime intorno alle arti, si co-
» nosce tosto che è penetrato dal suo soggetto e che ha
» moltissimo talento. Mentre faceva i suoi studii in Roma,
» cercava seguir dappresso gli Alemanni che vi dimoravano
» allora riuniti, e sopra tutti Owerbek e Cornelius. Imparò
» forse da loro a stimare i maestri che precedettero Raf-
» faello nella carriera delle arti; egli vide che essi avevano
» procurato lo slancio di questo, e preparata l' epoca più
» gloriosa della pittura. Il Ridolfi è padrone della parte te-
» cnica dell'arte e ne fa un uso facile. Io ho visto di lui un
» ritratto di donna disegnato con una precisione ed un amore
» degno d'Holbein. La *Resurrezione del Signore* è dipinta
» al contrario con un' arditezza che farebbe credere l'artista
» un allievo di Gros, tanto pare che abbia mirato all' ef-
» fetto, e tanto è larga la maniera di questo dipinto.
» Quando effigia delle Madonne fa volentieri le sue com-
» posizioni sullo stile dei Quattrocentisti; sembra che si
» ispirasse a dei modelli anche più antichi, quando rice-

[1] Tome II, pag. 631 : Paris, 1839.

» vette dal suo Duca il comando di ornare di quadri la
» Cappella greca della sua Villa di Marlia. L'opera più im-
» portante di questo artista è un gran quadro, al quale il
» Duca ha assegnato uno dei più bei posti del suo pa-
» lazzo. Rappresenta il primo *Consiglio degli Apostoli,* capo
» dei quali è San Pietro. Tutto in questo quadro non è
» forse egualmente degno d'elogio; ma bisogna dire che
» in varie cose egli cedette alle esigenze ed alle insinua-
» zioni di persone che vedevano eseguire questo impor-
» tante lavoro. Del resto, l'insieme dell'opera offre un
» bell'effetto drammatico, un pensiero semplice; prova
» che l'autore è pienamente in possesso della facoltà di
» esprimere chiaramente i caratteri delle persone, e che
» allo studio dell'arte classica unisce un talento di pittore
» distintissimo. Il bozzetto è da ammirarsi ancora più; tu
» lo trovi più semplice, e di maggiore effetto del quadro. »

La grande assiduità con la quale aveva lavorato a questa gran tela, le fatiche incontrate perchè riescisse a onorevol fine, l'aver dovuto a metà del lavoro recarsi a compierlo in un locale precariamente concedutogli (poichè gli venne tolto il bello Studio a sue spese ridottosi nello stabile, ove abitava, per vendita fatta di quello a una Comunità religiosa), e però passando spesso intere giornate al lavoro senza rammentarsi di prender cibo, lo spossarono assai, e ne contrasse un indebolimento dello stomaco, del quale ebbe poi a penare molti anni. Di sè e delle cose sue di que' tempi dava conto all'amico Bernetti con queste parole: « Io sono ora padre di tre figli, due bambine e un
» bambino, oggetto delle mie tènere cure e di tutti i miei
» pensieri. Essi, la moglie, gli amici, tutta riempiono
» l'anima mia. Di questi uno aveva trovato che era un al-
» tro me stesso degno dell'amicizia del Bernetti e del Mi-
» nardi. Iddio me lo ha tolto e con esso molto motivo di
» consolazione. Ma sia fatta la sua volontà. Non ho da

» lagnarmi della mia sorte; se non sono da tutti amato,
» credo di non essere odiato da nessuno, e ciò basta, che
» il di più sarebbe troppo pretendere. Lavori ne ho assai
» per un piccolo paese; pure sono dissestato di finanze,
» perchè non riscuoto ciò che dovrei avere. Oltre il di-
» pingere poi ho anche scritto una qualche cosa sulla pit-
» tura. »

Questi suoi primi tentativi di scrivere intorno a cose d'arte fecer sì che venisse nominato socio dell'Accademia dei Filomati e poco poi della Reale Lucchese di Scienze, Lettere ed Arti, il che lo animò ad imprendere qualche lavoro di maggiore importanza.

Le cure della Commissione conservatrice dei monumenti, della quale egli stesso per sovrano comando aveva proposto lo statuto, e cui era legato con l'ufficio di Conservatore, già avevano dato splendidi frutti; e varii dei più pregevoli dipinti erano stati ottimamente restituiti al primiero stato, togliendo loro da dosso le fosche patine risultanti di polvere e ordinarie vernici. Il tesser l'istoria di queste restaurazioni parve al Ridolfi buon soggetto ad una serie di Ragionamenti o Letture accademiche, e l'incominciò nel 1833. « L'argomento (egli scriveva) non può es-
» ser più degno, ed il benefizio avvenuto è tale, che me-
» rita bene di esser fatto conto ai lontani ed ai posteri
» mediante scrittura, seppure nella mia insufficienza potrò
» bastare a tanto. » In questi Ragionamenti egli non parlava già dei soli restauri, ma traeva da essi motivo ad illustrare i dipinti, e di più ad opportune digressioni, sia sulla storia delle arti, sia sulla parte tecnica di esse. « Ella ha usata
» acconciamente una sua destrezza (scrivevagli Melchiorre
» Missirini il 10 aprile 1833), cioè sotto sembianza di dar
» conto dei restauri ha parlato dei quadri, e con tanta
» intelligenza e insieme con sì buon ordine, che fanno
» prova della sua perizia nell'arte e del suo retto giudi-

» zio. La parte che risguarda la *Vergine della Misericor-
» dia* avrei voluto averla letta prima di compiere la mia
» illustrazione. »

Nel primo Ragionamento diceva fra gli altri del restauro operato da lui medesimo di una Cappella dipinta da Amico Aspertino nella Basilica di San Frediano; e discorrendo di quegli affreschi veniva a porre il quesito, del perchè non si operasse più nell' arte con la verità degli antichi maestri. Ciò gli dètte campo di esporre in pubblico per la prima volta, sebbene in iscorcio, le opinioni proprie sull' insegnamento dell' arte, e su quanto credeva errato nel moderno modo di educare a quella la gioventù; sul bisogno d' iniziarla presto e profondamente allo studio del naturale, e non farle sprecare anni nello studio delle antiche statue. « La mira che ho avuto (scriveva il Ridolfi)
» nel fare queste qualunque siensi riflessioni, è stata
» quella di destare un qualche ingegno bello a scrivere
» diffusamente su questa importantissima materia, e con
» la scorta della ragion naturale e dell' autorità della sto-
» ria riuscire a persuadere anche i più schivi della ne-
» cessità di una riforma nell' insegnamento della pittura.
» Forse avverrà che niuno darammi ascolto, ma, a mio cre-
» dere, non bisognava però ristarsi dall' indicare il male,
» ove si credeva vederlo, acciò qualcuno potesse appor-
» tarvi rimedio. »

I conforti che da molte parti gli vennero per le opinioni francamente manifestate, al che richiedeasi allora assai coraggio, regnando in tutte le scuole d' Italia quel modo d' insegnamento che istaurato dal francese David aveva avuto in Italia il suo principale campione nel Camuccini, lo animarono ad esporre più compiutamente il suo pensiero; e lo fece con altra scrittura tre anni dipoi. Nè già fino a tal tempo si rimase inoperoso in procurare ciò che credeva di pubblico vantaggio.

Nel 1832 a nuovi tentativi diè opera presso il Principe per indurlo alla formazione della vagheggiata Pinacoteca; e trovando che il solo ostacolo che lo tratteneva era il timore dell'opposizione del Clero, imprese egli stesso una corrispondenza col cardinale Bernetti, allora Segretario di Stato in Roma, ed a lui assai benevolo, per ottenere dalla Santa Sede approvazione a quel progetto. Dopo aver detto come fino dal 1825 il Governo avesse ottenuto da Leone XII una decisione che proibiva alle Corporazioni regolari e secolari di vendere oggetti d'arte senza il consentimento del Governo medesimo, il che importava la loro inalienabilità, « quattro cose buone (aggiungeva) vengonsi, a parer mio, » ad ottenere con tale riunione di quadri. Utile e decoro alla » città — conservazione assicurata di quei preziosi oggetti » — guadagno per varii anni ai nostri giovani artisti che » nulla hanno a fare in eseguir le copie da collocarsi al luogo » degli originali — e tolto lo scandalo ai fedeli di veder » tutto giorno persone d'altra religione passeggiare le nostre » chiese al solo fine di vederne i quadri. Laonde sotto qua» lunque aspetto si guardi a me par buono e bello siffatto » divisamento. » Rispondeva il Cardinale, il fine che egli proponevasi non potere esser più lodevole nè più giusto, e se ad ottenerlo occorresse la ecclesiastica sanzione, credere egli che venendone la domanda per parte del Governo lucchese, munita di quelle condizioni che favorirebbero gli attuali possessori, non si troverebbero gravi difficoltà. Sembrargli però che l'Autorità vescovile del luogo fosse sufficiente *a far legalmente l'operazione*, e quando non bastasse del tutto per qualche caso speciale, se l'Arcivescovo ne scrivesse, ogni opposizione sarebbe vinta, e forse neppure sorgerebbe. Che indagasse, scoprisse terreno, e credendolo opportuno gli désse avviso dei resultati.

Nè è a pensare che il Ridolfi non facesse presso l'Au-

torità ecclesiastica locale i passi idonei all' intento, ma è da credere altresì che trovasse sin dalle prime aperture decisa contrarietà; e l' essersi non molto dipoi il cardinale Bernetti ritirato dall' ufficio, fe' sì che anche allora le sue premure per la Pinacoteca cadessero a vuoto.

Desiderando di far apprezzare agl' Italiani ed agli estranei il merito insigne del nostro scultore Matteo Civitali, fece formare a sue spese due delle più belle opere di lui, la figura cioè di Pietro da Noceto e quella del San Sebastiano, per « inviarne un getto alle principali Accade-» mie di Europa, unendo a quei gessi una Relazione do-» cumentata, in cui rivendicava il grande artefice dalla » poca benevolenza del Vasari e dalla noncuranza de' suoi » compatriotti. »

All' Accademia dei Filomati presentava una Relazione per indurla a farsi capo di un' impresa gigantesca; cioè di un gran Dizionario biografico che raccogliesse le vite di tutti gli artisti d' ogni paese fino ai nostri giorni; correggendo gli errori e le omissioni di passati biografi, e ponendosi in relazione con tutte le Accademie artistiche e letterarie d' Europa, perchè ciascuno aiutasse l' opera per la città dove risiedeva e per quelle più prossime che ne mancassero. Troppo pochi però avevano la fede e l'attività sua, e la proposta del Ridolfi non ebbe alcun effetto. Forse la più parte degli Accademici si saranno impazientiti col proponente, perchè volesse metterli in un tal ballo; giacchè è proprio dei timidi e dei dappoco di spaventarsi subito all' udir parlare di un' impresa vasta, a condur la quale bisognerebbe darsi molte cure e averne i sonni turbati. E con tali ebbe a fare spesso il fervido artista; sicchè molte belle e generose opere da lui pensate non potè persuadere a chi avrebbe dovuto aiutarle.

Intanto un amicissimo suo, il professore Antonio Digerini, tornato in quel tempo da Roma, gli narrava come il

pontefice Gregorio XVI fosse delle arti oltremodo amante, e facesse molti acquisti e veramente con reale munificenza avesse remunerato parecchi artisti che gli avevano donato opere da essi eseguite. Al Ridolfi, che trovavasi allora senza commissioni « ed annoiato (come scriveva al Minardi) di lavorare solo per questo angoluccio di mondo, » aspettando di tanto in tanto che qualche forestiere rico» noscesse e valutasse le sue fatiche; » venne in pensiero di eseguire un quadro di soggetto sacro e di farne offerta al Pontefice, e molto fidava per l'accettazione e la ricompensa anche negli ufficii del cardinale Bernetti, che stimava non sarebbergli mancati. Questo quadro compose alla maniera dei Quattrocentisti, figurandovi la Vergine e il Divin Figlio, i santi Patroni della Chiesa e quelli del Pontefice. Sta la Vergine seduta su ricca sedia, tenendo sulle ginocchia il Bambino, che benedice con la destra al pontefice San Gregorio genuflesso ai suoi piedi, mentre regge con la sinistra la mistica colomba, dalla quale dipartesi un luminoso raggio che va ad investirlo. Dall'altro lato, genuflesso parimente, rappresentò San Mauro, rivestito della nera cocolla, e dritti ai lati del trono i santi Pietro e Paolo, l'uno poggiante sulla spada, l'altro con in mano le simboliche chiavi. Fa fondo una vaga loggia ornata d'intagli di fino gusto. Con grande ardore lavorò in questa tela, che per essere di non grandi dimensioni condusse finitissima; e ornatala di vaga e ricca cornice l'inviò a Roma al cardinale Bernetti, ove contava pervenisse in tempo per essere offerta al Papa nel giorno anniversario della sua esaltazione al trono. Ma la fortuna nemica attraversò ogni suo disegno; un'escrescenza del Tevere, impedendone la navigazione, trattenne per molto tempo la cassa a Civitavecchia, talchè giunta finalmente in Roma trovò il Cardinale non più nell'ufficio di Segretario di Stato e nel primo favore, e però poco in grado di adoperarsi per lui. Nè la lettera

con che offeriva al Pontefice l' opera, e che pure era nella cassa, venne rinvenuta, se non assai tempo dopo; talchè il quadro venne presentato al Pontefice senza nemmeno una linea dell' autore che l'accompagnasse. E conseguenza di tutto ciò fu che al dono, ricevuto bensì con proteste di gradimento e assegnandogli un posto d' onore nel pontificio Palazzo (ove fu esposto più dì e ove scrivevagli il Bernetti, « quanto sia stato ammirato e lodato non saprei » dirgli abbastanza »), tenne dietro soltanto una meschinissima ricompensa, consistente in varie medaglie del Pontefice e in una corona d'agata arricchita di preziose indulgenze; cose buone sì, ma tali da francare appena la spesa fatta dall'artista per la cornice del quadro. « Il Santo Pa- » dre (aggiungeva il Cardinale) avrebbe voluto mandargli » una croce di San Gregorio, ma ha dovuto astenersene » per non eccitare bisbigli fra i valenti di qui, ai quali si » è sempre ricusata. »

« Puoi credere se ciò mi sarebbe stato di gradimento » (scriveva il Ridolfi all' amico Luigi Bernetti), ma le mie » mire non erano così alte.... Eccomi dunque nel mio » nulla, dal quale non escirò più, avendo perduta l' occa- » sione che aveva d' escirne. Non me ne lagno però, » anzi ringrazio la Provvidenza, poichè chi sa che non » facessi anch'io come il.... che ha messo superbia e più » non degna gli amici da poi che è cavaliere. *Honores* » *mutant mores*, dice il proverbio; dunque lasciamogli a » chi li vuole, nè ci lambicchiamo il cervello in cose fri- » vole o forse dannose. »

Il cav. Gaspare Servi fece di quel quadro un bell'elogio sul *Tiberino*, che era allora il giornale artistico di Roma.

Un' onorificenza però, e in allora ambitissima, gli venne dalla Pontificia Accademia di San Luca, che lo accolse nel numero dei suoi professori di merito. Con lo scialacquo che ai nostri giorni se ne è fatto, le distinzioni

cavalleresche e accademiche hanno quasi perduto affatto il loro valore; ma nel 1836 esse ne ritenevano ancora assai, e però è ben naturale che il Ridolfi fosse sensibile all'una, come non sarebbe stato indifferente al conseguimento dell'altra. All'annunzio poi di quella sua nomina a Professore dell'Accademia che teneva allora il primo posto nelle sfere artistiche, pressochè tutte le altre d'Italia e molte estere si affrettarono a inviargli il loro diploma; cosicchè troppo lungo sarebbe il produrre la litanìa degl'Istituti artistici e letterarii italiani e stranieri, ai quali venne ascritto nel giro di pochi anni.

Il desiderio d'onore e di fama è lodevolissimo, quando contenuto nei giusti limiti, e spinge l'uomo a bene operare per ottenerli; e questo desiderio il Ridolfi sentiva vivo nell'anima, ma sempre nobilmente il sentì e lo sorresse in molti periodi di sconforto e di angustie, essendogli stimolo a operosissima vita. Poco tempo prima di mandare al Papa il quadro, di cui si è parlato, scriveva al Minardi suo: « Se posso, voglio mandare un mio quadretto a Roma » per rammentarvi che sono ancora al mondo; ti man- » derò ancora il bozzetto di una nuova ordinazione del » mio ottimo Principe per sentirne il tuo sentimento, il » quale stimo quanto quello di cento pittori riuniti. Da » questi due lavori vedrai che non mi sto inoperoso, ma » a tutto mio potere cerco di farmi un nome fra coloro » che questo tempo chiameranno antico. »

Il nuovo quadro, del quale parlava, come ordinatogli di recente dal Duca, era di bellissimo soggetto; doveva figurare l'ultima Comunione di San Luigi re di Francia al campo dei Crociati sotto Cartagine, e sarebbe stata l'opera di maggior conto eseguita dal Ridolfi in sua vita. Appassionatamente vi dètte opera, conducendone con infinito amore gli studii dal vero, e facendone, com'era suo costume, il cartone della medesima grandezza del quadro. Se

questo però poteva fare, come fece, in varii pezzi separati, altrettanto non era possibile pel dipinto, fissato di vastissime dimensioni. E la difficoltà di trovare un locale adatto per eseguirlo (non esistendo in Lucca edificio nessuno destinato a studii d' artisti) fu tale e tanta, che, sebbene tutto avesse approntato con gravi spese, gli convenne rimettere d' anno in anno l' esecuzione; e la partenza del Duca, avvenuta undici anni dipoi, gli fe' perder per sempre il modo di condurlo.

In quell' anno medesimo (1836) a molte altre cose volse la mente in vantaggio della sua città. Fra queste in unione ad alcuni amici (che erano fra le persone più culte del paese) pubblicò un Manifesto ai concittadini invitandogli a raccogliere oblazioni per istituire gli Asili d' infanzia. Quel disegno, che poi non fu recato ad effetto che assai più tardi (e il Ridolfi fu tra coloro che mai non dismisero di adoperarsi a tal fine, e formulò l' istanza di nuovo presentata al Governo il 1842 per ottenerne l' assenso), poco mancò non gli apportasse sventura. Poichè, come tutti sanno, furono gli Asili una delle istituzioni avversate da chi credeva vedere nei promotori di quelle una setta sovvertitrice, nemica ai troni e agli altari. E come appartenenti a questa, il foglio di Modena detto *La Voce della Verità* notava nel più odioso modo i soscrittori del Manifesto lucchese. Il Ridolfi se ne accorò, pensando al danno gravissimo che da tale accusa lanciatagli sarebbe potuto derivare alla sua famiglia; ma forte nella sua coscienza ebbe il coraggio di presentare al Principe un memoriale, in cui chiedeva giustizia contro la sfacciata calunnia. La cosa però non ebbe alcuno dei sinistri risultamenti che i malevoli scrittori avevano cercato procurare, poichè qui l' animo del Principe e dei governanti era molto mite, e il Ridolfi ricovrò ben presto la sua calma. Prese allora a pensare in qual modo si sarebbero potute ravvivare le arti

minori e le manifatture, che nell'abbandono delle buone discipline erano venute scadendo, e prive di buon gusto non potevano sostenere il confronto di quelle di molte altre città italiane. E unitamente ai due suoi amici d'infanzia, i fratelli Padre Michele e Giacomo Bertini,[1] pose le basi di una gran *Società d' incoraggiamento d' Arti e Mestieri,* la quale mercè una lieve tassa da pagarsi dai soci potesse fare eseguir lavori d'ogni genere su disegni da lei stessa forniti, e sotto la direzione speciale di artisti a ciò eletti. Si procurava così lavoro agli artieri, convertendo in pari tempo ogni officina in una scuola, ove il buon gusto ed i buoni modi di lavorare fossero ricondotti in onore. A questa istituzione poi altra ne volle unita, perchè le fosse d'aiuto efficace, dando agli artefici che per l'una avrebbero acquistata buona pratica, anche il modo di fornirsi di buona teoria. E fu l'istituzione delle Scuole tecniche domenicali, destinate a render popolari tutti que' sussidii della scienza più necessarii al perfezionamento delle arti e delle manifatture. Di tale Società, che per lo scopo ed i mezzi riesciva al tutto nuova e singolare, e molto ben promettente, il Ridolfi medesimo compilò tutti i regolamenti, e pregò a farsene capo il marchese Antonio Mazzarosa, uomo che al decoro della sua città intese l'ingegno e l'affetto, e il cui nome va sempre unito al molto che si fece in Lucca di bene in un periodo d'anni che fu notevolissimo per operosità intelligente e concorde di molti suoi cittadini. Non pago di averle dato un egregio Presidente, le procurò favore col fare che s'iscrivessero per primi fra i suoi soci tutti i membri della Famiglia ducale; e la Società ebbe vita splen-

[1] Il Padre Michele Bertini dei Cherici regolari della Madre di Dio fu matematico valente, professore di fisica nel Liceo lucchese, e Generale del suo ordine. Giacomo era uomo di ottima volontà ed operoso. Dirigeva il Giornale ufficiale di Lucca, e fu segretario della Società d'incoraggiamento, di che qui si parla.

dida per varii anni, facendo rifiorire in Lucca le arti e i mestieri così, che non solo in parecchi generi di lavori emularono, ma vinsero ciò che allora si produceva nel resto d'Italia; e molte e lucrose commissioni pervennero da ogni parte della Penisola ai nostri artefici.

Dei risultati che davano le Scuole tecniche ne resta documento negli *Atti* del quinto Congresso degli Scienziati, che si riunì in Lucca, una Deputazione del quale sottopose ad un esperimento varii degli alunni di quelle scuole. Disgraziatamente alcuni puntigli ruppero dopo qualche tempo la primiera armonia fra varii ufficiali della Società, e procurarono la rinunzia dell'artista inventore e direttore dei lavori, il valente pittore Francesco Bianchi, all'ingegno ed alle assidue cure del quale dovevansi in moltissima parte i felici risultamenti. E sebbene il Ridolfi si adoperasse a tutt'uomo per ricomporre la pace, e predicesse l'imminente rovina dell'istituzione, ove si sviasse dal primitivo concetto, le sue savie parole non trovarono quell'ascolto che avrebber dovuto, ed ebbe il dolore di vedere, come aveva presagito, languire e perire l'utilissimo istituto, del quale, spendendovi e cure e tempo non poco, aveva dotato il proprio paese.

Ed altra associazione ebbe in breve la medesima sorte, che egli aveva iniziata in unione ad altri valentuomini, un *Gabinetto Letterario* cioè, ove si trovavano raccolti molti giornali letterarii e scientifici, e libri in buon numero, e dove il fiore della cittadinanza si accoglieva ad istruzione e ad utile conversare.

Ma tornando agli scritti d'arte del Ridolfi, fu ancora nel 1836 che dètte in luce negli *Atti della R. Accademia Lucchese* il discorso *Sull' insegnamento della Pittura*, lavoro ristampato poi il 1838, e che incontrò l'universale favore. Nè solo ne parlarono, direi quasi con entusiasmo, i periodici italiani, ma ebbe anche fuori d'Italia lodi non

poche. L'Accademia di Francia volle che gliene fosse fatta relazione da uno dei suoi membri, il signor Schnetz, relazione che riuscì onorevolissima per l'Artista lucchese: e di ciò gli dava contezza il Segretario perpetuo di quell'Accademia, Raoul Rochette, nei termini più cortesi, il 4 dicembre 1839.

Cominciava allora vivacissima lotta fra i sostenitori della vecchia scuola e coloro che la combattevano, volendo che l'arte si rinnovasse con risalire alle sue sorgenti. E come spesso avvien nelle dispute, trasmodavano i campioni dell'una e dell'altra opinione nel sostenere il loro assunto, lanciandosi a scherno gli uni gli altri gli appellativi di *puristi* e di *barocchi*. Il Ridolfi non voleva nè schierarsi in nessuna delle due falangi, nè tacere la propria opinione in così importante argomento. Intimamente convinto, e per esperienza propria, della necessità di una riforma nell'insegnamento dell'arte, non poteva però approvare le esagerazioni, cui alcuni spingevansi. Trovò pertanto opportuno di manifestare i suoi intendimenti, esplicando la via che egli avrebbe seguito se avesse dovuto ammaestrar nell'arte un giovinetto. « Io non so (scriveva all'amico cav. Bianchini a » Napoli) se avrò colto nel segno, e se riuscirò a riunire due » sètte egualmente dannose all'incremento dell'arte, per» chè ambedue esaltate e fuori di strada in alcune cose. » Mi farebbe sperare di non essere andato lungi dal vero » il vedere che varii giornali serii convengono meco della » necessità di riformare l'insegnamento della pittura, e » mi onorano col riportare lunghi squarci della mia ope» retta. »

La dedicava egli al suo diletto amico Tommaso Minardi, dal quale ne aveva il 27 luglio 1837 il seguente giudizio: « .... Se io abbia gradito col più vivo del cuore il » tuo amorevole dono, è vano il dirtelo. Che l'abbia ap» provato nella sua sostanza artistica, ti dico che il lessi

» subito ricevuto tutto in un fiato, e col piombino in mano
» per farvi nota, ma giunsi al fine e posai il piombino in-
» tatto. »

Precedeva questa scrittura di sei anni il bellissimo volume che il marchese Pietro Selvatico dettò sulla *Educazione del Pittore storico italiano*, e sebbene non conosciuta da lui (com'egli medesimo dichiarava nel 1844, scrivendo sul *Giornale Euganeo*[1] un amplissimo elogio di questa e di altre operette dell'Artista lucchese), si trovarono i due valentuomini in tanta conformità di pensiero nel difficile argomento, da parer sovente l'una scrittura amplificazione dell'altra. « Quand'io (dice il marchese Selvatico) nel mio
» libro *Sull' educazione dell' odierno Pittore storico italiano*
» tentai di sottoporre ad esame i principali scritti che giova-
» rono o danneggiarono l'arte, io ignoravo che il valente
» Artista lucchese avesse dato in luce un lavoro, che, piccolo
» di mole, importantissimo era pei sani ammaestramenti
» che venìa consigliando. Quindi è che non ne feci alcun
» cenno; la quale omissione mia, per quanto involontaria
» fosse, non lascia però di pesarmi sull'animo doppia-
» mente; giacchè, se da un canto forse apparvi scortese
» verso uno scritto, cui avrei dato parole di lode pienissima,
» dall'altro era tolta a me un'autorità efficace a rinvigo-
» rire l'opinione mia ed a sostenermi nell'aspro cammino,
» che è pur quello (e lo dico con perdonabile orgoglio)
» dell'illustre Lucchese. Alla non colpevole dimenticanza
» m'è caro, come posso, riparare adesso che il professor
» Ridolfi ripubblicò quello scritto insieme ad altri suoi non
» meno degni di seria meditazione. »

Nell'informare il Ridolfi dell'accoglienza fatta dall'Accademia di Francia al suo lavoro sull'insegnamento, il Raoul Rochette lo pregava a dargli precisa contezza del

[1] *Giornale Euganeo*, anno 1844, fasc. XV. — Padova, Tipografia Crescini.

metodo da lui trovato per dipingere ad encausto, del che aveva sentore dai giornali tedeschi; aggiungendo « che, se » veramente il processo suo includeva l'azione del fuoco » per qualche guisa, questo poteva ben dirsi il vero en» causto dei Greci, mentre non poteva darsi tal nome alla » pittura a cera, il cui metodo era assai generalmente co» nosciuto e praticato in Francia. »

È dunque ora a narrare come da molti anni si andasse il Ridolfi occupando di rintracciare il processo di pittura adoperato dai Greci artefici, e come i suoi studii su questo avesse incominciati, mentre era in Roma per conforto avutone dal Canova. Per secondare i desiderii dell'uomo insigne aveva fatto molte osservazioni sui dipinti Ercolanensi e Pompeiani nella Galleria del principe Poniatowski, aveva studiato in Plinio, nel Cennini, nel Cailus, nel Requeno, nel Bachilier, nel Lorgna ed in altri; « ma ben poco (egli dice) » aveva fatto che meritasse di esser visto, sebbene la te» sta di San Giovanni che io feci nel muro del mio studio » con quel genere di pittura, si attirasse gli sguardi, e » sarei per dire l'ammirazione del difficile Landi. » Tornato in Lucca però, ripetè esperimenti e tentativi per comporre una vernice di cera atta a ravvivare e conservare gli affreschi deteriorati, e fino dal 1831 eseguì, come fu accennato, il restauro di una Cappella dipinta dall'Aspertino nella chiesa di San Frediano, la qual pittura per l'incuria e per l'umidità era già caduta in molte parti, in altre minacciante; e tutta poi così guasta e offuscata nel colorito, che di alcuni quadri appena riconoscevasi il soggetto rappresentato. La vernice a cera che egli dispose sul dipinto, senza alterare minimamente i colori gli ravvivava per guisa, che tornarono a vedersene i toni locali nel loro stato primitivo; e potè così agevolmente riunire i pezzi mancanti con colori a tempera, sovra i quali dispose poi la vernice medesima. Questo restauro soddisfece interamente

alla Commissione di Belle Arti, ed a molti intendenti italiani e stranieri che il videro; e sebbene da taluno sia stato censurato dipoi, e quando già il Ridolfi non era più in vita, dicendo che la vernice a cera toglie all'affresco il suo carattere con dargli una lucentezza che è propria di quel genere di pittura, sembra che, fino allora almeno, di meglio non si fosse veduto in fatto di restauri. « Egli » ha restaurato (scriveva il conte Raczynski parlando del » Ridolfi, nell'opera citata) gli affreschi di Amico Aspertino, scolare del Francia, in una delle cappelle laterali » della chiesa di San Frediano; e lo ha fatto con tant'arte, » che l'occhio il più esercitato difficilmente scopre i luoghi da lui ritoccati. Se egli è riescito così bene, la ragione si è, che non ha aggiunto cosa alcuna a quello » che si era conservato. Che se ha rinnovato interamente » il fondo dei luoghi danneggiati, si è studiato di fare le » parti similissime a quelle che erano rimaste conservate. » Questo metodo ha le sue difficoltà, ma è il solo mezzo » di conservare ad un'opera antica il carattere che le è » proprio, mentrechè si snatura non lasciando libera dai » ritocchi alcuna delle parti dell'antica pittura. Tali precauzioni sono trascurate dal più dei restauratori, e l'effetto generale delle antiche pitture è sempre cangiato o » almeno alterato. »

Il plauso ottenuto da questo e da altri restauri che eseguì col metodo stesso, fe' sì che, quando nel primo Congresso degli Scienziati italiani tenuto in Pisa una Sezione di esso si occupò dei mezzi di preservare le bellissime dipinture del *Camposanto* dall'estrema rovina che tuttora le minaccia, e l'Orioli opinò doversi tentare di coprirle con uno strato di cera per difenderle dall'azione distruggitrice dell'umido e dei venti marini, il Ridolfi dirigesse una lettera a stampa al professor Giovanni Rosini, Conservatore del Camposanto pisano, per fargli modestamente

conoscere, come l'esperimento che proponeva l'Orioli fosse stato già nove anni innanzi eseguito da lui e con prospero successo; e per confortarlo a porre in opera insieme con gli altri suggerimenti questo pure, al fine di conservare que' preziosi dipinti. E il saggio di un restauro a cera su qualche parte delle più danneggiate di quelle pareti avrebbe avuto luogo per opera del Ridolfi, se alcune osservazioni fatte da questo alla *Storia della Pittura* dettata dal Professore pisano, per quella parte che riguardava gli antichi dipintori lucchesi, non gli avessero attirate le ire del medesimo, e rotte in un punto le lunghe trattative e le promesse corse per l'esecuzione del saggio di restauro sui dipinti dello storico Cimitero.

I nuovi studii ed esperimenti eseguiti in occasione degli accennati restauri riposero il Ridolfi nella ricerca di un metodo di pittura che rispondesse a quello dei Greci, e varii saggi felicemente riesciti gli dettero animo ad imprendere con tutta fiducia una grandiosa opera. Vo' dire la dipintura dell'Abside dell'antica Basilica di Sant'Alessandro, che il Duca aveva fatto restaurare a sue proprie spese, togliendone le goffe aggiunte con cui si era deturpata nei secoli a noi più prossimi. Il mosaico è invero la sola decorazione propria delle Basiliche anteriori, o di poco posteriori al secolo VI; non manca però qualche esempio di antiche Basiliche, in cui in luogo del mosaico fosse adoperata la dipintura, condotta bensì ad imitazione di quello; e il Principe lucchese, che tenue somma voleva spendere in ornar quell'esedra, dava incarico al Ridolfi di eseguirvi un dipinto che pei suoi caratteri, quanto era possibile, o al mosaico o alla pittura dei bassi tempi s'avvicinasse. Presentandogliene il bozzetto, il pittore scriveva al Principe nel giugno del 1839: « Il problema dei Greci dei bassi » tempi fu sempre quello, a me pare, di unire la maggior » ricchezza possibile alla maggiore semplicità. Affine di

» sciogliere il problema meglio che per me si potesse, ho
» immaginato sedente sopra ricco trono la Vergine Madre
» sostenente sopra le ginocchia il Divino Infante, il quale
» benedice ai santi Alessandro papa e Lodovico re, che
» genuflessi in atto umile lo adorano. Riunisco così i Pa-
» troni della Chiesa e quello di V. A. R. ciò che mi era
» prefisso di fare dietro le savissime osservazioni di V. A.
» Io conto, se Iddio mi assiste, di conformarmi in tutto alla
» maniera dei Greci anche nel modo di dipingere, giacchè
» vorrei fare quest' opera all' encausto come essi usavano,
» genere di pittura eterno, di molto maggior lucidezza
» dell' olio, e di maggiore trasparenza e solidità della tem-
» pera. »

Approvato dal Principe quanto da lui proponevasi, con grande alacrità si accinse all' opera, che diè compiuta nella primavera dell' anno seguente. Di questo dipinto, che fu lodatissimo e perchè assai consentaneo pel suo stile grande e severo al carattere del Tempio, e perchè primo tentativo eseguito in Italia in grandi proporzioni per ripristinare il greco modo di dipingere, il Ridolfi dava esatto conto al Raoul Rochette in una lettera, nella quale minutamente dichiaravagli il modo da lui tenuto nell' operare; e quella lettera poneva a stampa, perchè gli studii e le esperienze sue giovassero a comune utilità degli artefici.

Il piacere di veder corrispondere compiutamente alla prova il metodo da lui rintracciato gli venne amareggiato però da disavvertenza non sua, e che alla sua pittura poteva nuocere e nocque. I muri dell' Abside, che era in addietro malissimo coperta con piccole piastre di lavagna, si erano imbevuti di umidità e di grande quantità di sali. Se ne avvide il Ridolfi prima di cominciare il lavoro, e ne fece (non senza difficoltà) convinto chi presiedeva al restauro della fabbrica. Fu allora impreso un lavoro che avrebbe dovuto preservar la pittura da qualsiasi umidità,

ma guasto nell'esecuzione divenne di poca o niuna utilità. Per impedire l'adito all'umido dalla parte esteriore, venne ricoperto di rame il tetto dell'Abside; all'interno poi furono scarpellate le pietre costituenti il catino di essa a certa profondità, e fu ordinata una nuova vôlta di mattoni, sulla quale dovesse eseguirsi la dipintura; sennonchè in luogo di lasciare l'una dall'altra vôlta isolata congiungendole solo col mezzo di alcuni perni, venne colata della calce nel vuoto che fra l'una e l'altra rimaneva, e così rimesse in comunicazione le antiche pietre con la nuova vôlta. Il Ridolfi se ne dolse apertamente, ma le sue osservazioni ed i suoi giusti timori non furono apprezzati, cosicchè, sebbene di mal cuore, gli convenne dar mano al lavoro: il quale non era peranco condotto a termine che già le previsioni di lui eransi verificate, e l'umidità e i sali delle pietre fattasi strada traverso il cemento si mostravano alla superficie della nuova vôlta. Addoloratissimo rimase l'artista avvertendo in più luoghi sopra l'oro, di cui aveva ricoperto il fondo dell'Abside, delle piccole bolle in parte bianche, in parte colorate, e che pur troppo erano quelle effetto d'interna umidità che si faceva via all'esterna superficie, portando seco il colore del mordente che discioglieva pel suo contatto. Fu sollecito di avvertirne il Duca, scrivendone al suo Segretario, e rammentava come egli avesse preveduto e dichiarato possibile un cotal danno, per cui poteva in tempo brevissimo vedersi la sua pittura cadere, o essere deturpata da macchie, od anche interamente corrosa da quell'umore acre che filtrava insieme con l'umidità. « Io non ho voluto tardare un momento » (scriveva il Ridolfi) ad informare V. S. di quanto accade, » perchè si compiaccia tenerne proposito con S. A. R.; » acciò la medesima veda quanto poco la fortuna mi sia » propizia, poichè anche ad onta della bontà che S. A. ha » per me, vuole imperversare a danno delle mie opere,

» perchè non vadano alla posterità. » Ed anco nella lettera al Raoul Rochette volle notare tal fatto spiacevole, affinchè la breve durata che egli presagiva alla sua pittura non dovesse ascriversi a poca bontà del metodo con che la condusse.

« Io non conosco i metodi adoperati dai Francesi e dai
» Tedeschi (scriveva all' amico Bernetti); ma per quanto
» me ne dice M. Schnetz, direttore dell'Accademia di Fran-
» cia a Roma, il mio non combina nè con quello degli
» uni, nè con quello degli altri; tanto meglio, sarà più ori-
» ginale! Credi tu frattanto che sarà adottato da alcuno?
» Io ne dubito, poichè al dì d' oggi si vuol fare l' artista
» con poca fatica, ed il metodo da me prescelto ha forse
» maggior difficoltà di esecuzione del buon fresco, ma però
» è al buon fresco superiore di assai. »

I plausi che ricevette in tale occasione dalla stampa furono molti, e l'Accademia Tiberina Toscana gl' inviò una medaglia a bella posta coniata col nome di lui. E fu ciò di conforto al povero artista, che aveva condotto quel dipinto in mezzo ad angustie di molte maniere.

Rimase il Duca pienamente soddisfatto di quel lavoro, e a dimostrarglielo lo nominava all' ufficio ancora di Segretario della Commissione conservatrice dei monumenti.

Varii altri lavori di minore importanza eseguiva negli anni dipoi; ed ora più volentieri anche sulla tavola e sulla tela adoperava la pittura a cera anzichè quella ad olio, sembrandogli di ottenere una trasparenza ed un succo maggiore. Così dipinse due piccoli ritratti della duchessa Maria Teresa, e due di egual dimensione del Duca; un capoletto con entro San Vincenzo Ferreri, altro con la Vergine ed il Bambino, un ritratto proprio; dava poi opera ad una tavola commessagli dalla principessa Luigia Carlotta di Borbone, sorella al Duca, per ornarne una sua Cappella, e intanto continuava a dettare i Ragionamenti sui

restauri, di che facea lettura di tempo in tempo all'Accademia Lucchese.

Ben grato gli fu il settembre del 1843, nel quale radunandosi in Lucca il quinto Congresso degli Scienziati ebbe campo di conoscere di persona e festeggiare molti uomini dotti, coi quali trovavasi già da tempo legato da corrispondenza epistolare; essendochè provasse grandissimo piacere a porsi in comunicazione di pensiero con coloro che per opere erano in bella fama. Questa corrispondenza con gran parte degl'Italiani di merito de' suoi tempi e con molti stranieri formava tutta la sua ricreazione, che altra ben raramente prendevane; e dopo aver passato le prime ore della sera in uno stretto cerchio di amici conversando, ritiravasi in famiglia, terminando la serata con la lettura o con lo scrivere.

Io non negherò che le occupazioncelle letterarie, oltre le cure che davagli l'ufficio e le altre che volontariamente prendevasi pel vantaggio della sua città e de' suoi simili (essendo usato di non ricusare mai a nessuno il suo servigio e il suo aiuto, ove ne fosse richiesto), non lo distornassero assai dall'arte e fossergli di qualche danno per l'esercizio di quella. « Da che ti occupi tanto della penna e di arti e mestieri, il tuo pennello ne soffre ingiuria, » scrivevagli un suo intimo, pittore esso pure. Ed è ben vero che l'arte è un'amica gelosa, che richiede per concedere e continuare i suoi favori che l'uomo sia tutto a lei dedicato, e del continuo intorno ad essa eserciti il pensiero e l'ingegno suo. È incontrastabile verità quella espressa dal sommo Artefice fiorentino, che « a raggiungere il concetto dell'artista arriva solo la mano che ubbidisce all'intelletto, » giacchè tale e tanta parte ha la mano nell'opera di scultura e di pittura, quanto ne ha per riguardo alla musica nel maneggio di un difficile istrumento. Laonde e nell'una e nelle altre l'esercizio continuo è necessario al ben fare. È da conside-

rare però che all'artista che giovane si racchiude in un piccolo paese, quando anche operi del continuo, troppe altre cose sono d'inceppamento al progredir nell'arte non solo, ma a rimanersi a quell'altezza, cui si era levato con le opere eseguite in una grande città, ove il consorzio degli uomini dell'arte stessa, l'emulazione, il veder del continuo buone opere altrui, tien desto l'ingegno e stimola la volontà. L'arte vuol essere esercitata nei grandi centri, ed è ben raro che non s'affievolisca il valore dell'artista nell'isolamento delle città piccole. E il Ridolfi dopo la sua dipartenza da Roma si stava racchiuso ad esercitar l'arte in paese (copio le sue parole) privo di tutti gli aiuti e da dove il buono stile, o quello che egli credeva buono, era quasi sbandito. Pernicioso pertanto più che utile a lui il poco che vedea fare, perniciosi, perchè viziati, i consigli e le osservazioni di chi vedeva le cose sue. Gli ufficii, la famiglia, la scarsità dei mezzi non gli consentivano viaggi così necessarii a rinfrancare la mente e l'occhio, a far conoscere qual sia lo stato dell'arte altrove, quali i suoi progressi. Si aggiunga a questo la mancanza di quella quiete d'animo tanto necessaria agli studii, e non farà meraviglia che vi fosse del vero nelle osservazioni dell'amico, che molto lodavagli le dipinture eseguite in addietro e meno quelle di recente condotte. Nè lo negava il Ridolfi, rispondendo ad esso; bensì ad una sola causa ne addossava la principal colpa, alla mancanza cioè della quiete, che induceva in una prostrazione le forze dell'ingegno suo. « Io credo (scriveva) che potrei fare ancora quanto feci » in addietro e più, se avessi la quiete necessaria per fare » assai bene; ma che vuoi? sono scoraggiato in modo, che » quando abbia finito le poche cose che ho a mano, penso » di non fare più nulla, perchè è meglio non fare che fare » e far male. Prega Iddio che le cose mie volgano al me- » glio, e ti farò vedere che so ancora tenere in mano il

» lapis ed il pennello, e se non sarò de' primi, neppure
» sarò degli ultimi. In ogni modo i posteri valuteranno la
» buona volontà che ebbi di rialzar l' arte dall' avvilimento
» e dal barocchismo con gli scritti e con l' opera. » Ed
era veramente in un periodo di grande scoramento, a
quanto ne apparisce da tutte le sue lettere. Al quale fu
tolto e per generoso aiuto portogli dai primi ed ottimi protettori suoi, i marchesi Bottini, e per alcune allogagioni
di lavori fattegli inopinatamente dal Duca. « Se non fosse
» V. A. R. (scriveva a questo il Ridolfi) che di tanto in
» tanto si ricordasse di me, io potrei morire d' inedia e
» di sconforto, essendo questo un paese che non dà agli
» artisti nè lucro nè onore. » E diceva vero, poichè lo
scadimento delle famiglie patrizie faceva sì che le cospicue Gallerie raccolte dagli antenati ora si vendessero, ed
è ben naturale pertanto che quasi mai da nessuna di quelle
venissero date commissioni di lavori; laonde veramente
se il Duca non fosse stato, avrebbero dovuto gli artisti
lucchesi dismetter l' arte, o cercare all' esercizio di quella
cielo più benigno. Il Duca era, e per naturale inclinazione
e per istruzione non comune, amante delle arti belle; e
dove le sue rendite fossero state più vistose, o meno si
fosse intorniato di parassiti d' ogni nazione che quelle dilapidavano, avrebbe di buon grado porto agli artisti continua occasione di lavorare per lui. Con un carattere men
debole, egli poteva seguitar davvicino i nobili esempi del
Re di Baviera, e far del suo piccolo dominio, ove gli elementi buoni non mancavano, un felice nido d' arti e di
lettere. Ma le sue casse il più spesso trovavansi a secco,
cosicchè anche delle ordinazioni date non sempre gli era
poi agevole l' assegnare il compenso. Al Ridolfi dimostrò
sempre molta stima e benevolenza; e questi, di nobile
animo, mentre non seppe mai importunar domandando,
non lasciò occasione per attestargli pubblicamente ricono-

scenza de' favori a lui fatti, e dei provvedimenti che poteano tornare in vantaggio dell' arte. Ed ora con la lettera che abbiamo accennata gli rendeva grazie della commissione datagli di due lavori: un quadro cioè di piccola dimensione rappresentante la Sacra Stella del mare, per certa cappelletta d' una sua villa, ed un nuovo *Iconostasio* per una Cappella di rito greco che intendeva erigere nel regio Palazzo di Lucca.

Ponevasi l' artista alacremente all' opera con lieto animo, desideroso di far per l' una opera leggiadra e poetica, per l' altra far opera anche migliore di quella condotta molti anni innanzi nella Cappella di Marlia; mentre ora pel metodo encaustico con che l' avrebbe eseguito, avrebbe dato del tutto il carattere voluto a siffatto lavoro.

Mentre però stavasi in quelle opere intento, e già molto innanzi era il quadro della Stella del mare, e varie delle tavole dell' *Iconostasio* (riescite delle migliori cose che mai facesse) erano pronte per disporsi nella Cappella, sopravvennero le politiche vicende del 1847 e indi a poco la partenza della famiglia Borbonica, la riunione di Lucca al Granducato di Toscana, l' abdicazione del duca Carlo Lodovico dal trono di Parma, riducendosi a vita privata.

Per tali avvenimenti trovossi il Ridolfi sospesa ogni commissione che avesse pel Duca, e costretto a trattare pel pagamento o compensi di esse con crudeli e poco onesti ministri, restati in Toscana a regolar gli affari della famiglia Borbonica: i quali tutt' altro avevano a cuore che il decoro di quella e l' interesse dei creditori, bensì il proprio, cui con ogni arte adoperarono. E barbaramente trattato fu il povero artista; al quale una meschinissima somma venne offerta a compenso dei varii lavori che gli si disdicevano, e pei quali egli aveva già speso denari e fatiche molte. Nè valsero gli ufficii di persone a lui benevole e massime degli amicissimi suoi, l' abate Giulio Cesare Ca-

sali, uomo di cuore egregio e letterato valente, e il chiaro scrittore e giureconsulto integerrimo, Luigi Fornaciari: i quali a Firenze, ove per le politiche vicende avevano preso dimora, ogni maniera di cure spesero in suo favore presso i ministri del Duca, che di là liquidavano gli affari di lui; e il Fornaciari dovè infine consigliare il Ridolfi ad accettare la tenue somma che gli si offeriva, ben temendo che in quel trambusto gli sarebbe stato difficile l' aver più nulla, una volta partiti i malevoli faccendieri. Gli fu pertanto dolorosa forza di rassegnarsi, e sperare dalla Provvidenza qualche compenso a tanta iattura. Di questo tempo, in società coi due valenti artisti Bianchi e Landucci, prese ad ornare la vastissima sala del nostro Episcopio; e mentre gli altri due ne decoravano il soffitto, egli s' addossò il carico di restaurare la serie di ritratti dei Vescovi che formano un fregio tutto all' intorno delle pareti, e che l' incuria aveva a cattivissimo stato condotti.

Il Ridolfi non aveva preso parte attiva agli avvenimenti che incolsero con tanta furia e varietà di vicende. Liberale d' animo però, e legato d' amicizia con molti di coloro che capitaneggiarono nei primi tempi i moti italiani, ne aveva veduto con amore grandissimo lo svolgersi, sperandone con gli altri aumento di prosperità e di onore alla patria, finchè la concordia si mantenne fra popoli e governanti. Scorato dell' esito infelice, e ributtato dalle esagerazioni e dalle funeste follìe che tennero dietro, riguardò come gran beneficio, e come rimedio unico a por fine all' anarchia, la restaurazione dei Lorenesi; e si diè a procurare di ottenere dal nuovo Principe i maggiori vantaggi che potesse alla sua città.

La Scuola di pittura, da molti anni unita al regio Liceo, era ita in gran decadenza e poteva dirsi istituzione pressochè morta; pei modi d' insegnamento poi dannosa piuttosto che utile a quei pochissimi giovani che la fre-

quentavano. Or volendo il Governo separarla dal Liceo, il professor Giovanni Barsotti, che allora ne teneva la direzione, si rivolse all'amico Ridolfi per averne consiglio sul modo di darle un proprio ordinamento. Nulla poteva esser più gradito a questo, che l'adoperare che venisse migliorato l'insegnamento dell'arte nel proprio paese, e recato a generale utilità. Convinto che ne' tempi moderni il moltiplicare gli artisti mediocri non riesce ad altro che a creare uomini inutili a se stessi e alla patria, ed è invece cooperare alla prosperità di questa il fornirle bravi e intelligenti artigiani, consigliò che l'istituzione scaduta del tutto si rinnovasse sostituendole un Istituto, che avesse a primario fine di fornire alle arti minori tutta quella istruzione che è loro necessaria; e dove i giovani che volessero dedicarsi alle arti belle trovassero un buon avviamento ad esse, per poterne poi fornire lo studio in alcuna delle città più atte, pei mezzi che presentano, al perfezionarsi in quelle.

Formulò pertanto per incarico del Barsotti il progetto di ordinamento del nuovo Istituto, e declinando l'offerta fattagli di proporlo a Direttore, consigliava che ne venisse affidata la direzione e la sorveglianza alla Commissione conservatrice dei monumenti, della quale era Presidente l'amico suo marchese Mazzarosa, ed egli stesso Segretario. Il tutto venne accolto con favore dal Governo granducale, avendo così origine con Decreto dei 23 novembre 1849 il presente Istituto di Belle Arti.

La Commissione pertanto dovette dar opera a fornire l'Istituto di opportuni regolamenti, che pure furono formulati dal Ridolfi; e sebbene non in tutto potesse provvedere all'istruzione nel modo che avrebbe desiderato, e per la tenuità della dotazione conceduta, e perchè era necessario ad evitare nocevoli urti con alcuno dei vecchi maestri che rimanevano, procedere con qualche cautela nelle

innovazioni, pure in pochi anni videsi quell'istituzione prender vita rigogliosa e dare ottimi frutti.

Essendosi poi recato in Lucca il Granduca, ed avendo dimostrato al Ridolfi (che già conosceva prima ancora della riunione di questa città ai suoi Stati) molta amorevolezza, ne prese egli coraggio per raccomandare al Principe di proteggere ed aiutare l'incremento dell'arte nel suo nuovo dominio; e lo pregò caldamente a voler riabbellire con dipinti di merito la vasta sala del regio Palazzo, nella quale era disposta un tempo la quadreria del Duca di Lucca, rimasta vuota dopo la deplorabil vendita che dicemmo fatta di quella. Lo promise Leopoldo II, ed attenne non molto dipoi la promessa data, ordinando che venisse fatta una scelta nelle ville granducali e nei ricchissimi magazzini di Firenze dei migliori quadri per fornirne la bella sala, che volle riccamente adobbata di rosso parato in seta, fatto tessere nelle fabbriche lucchesi. E se la collezione di quadri che inviò a Lucca non fu tale da compensare i bellissimi che v'erano esciti, fu sempre però un molto onorevole ornamento, ed è ora preziosa dote dell'Istituto di Belle Arti. Gli avvenimenti politici impedirono che quella collezione addivenisse molto più ricca, giacchè alla partenza del Granduca dalla Toscana già era pronto in Firenze per esserle aggiunto altro buon numero di quadri di pregio, dei quali, lui mancato, venne sospesa la spedizione.

Saputosi intanto dai Principi Lorenesi come il Ridolfi aveva dovuto soffrire gravi perdite per la partenza dei Borboni, la Granduchessa gli commetteva di ultimare per lei il quadretto rappresentante la Sacra Stella del mare, ossia la Vergine che sorvola sulla superficie di esso ai primi albóri del mattino, recando fra le braccia il Divino Fanciullo, dipinto che fu poi allogato nella sua Villa di Montughi.

Aveva il Ridolfi inviato all'Esposizione di Londra, che fu la prima delle universali, un saggio del suo metodo

di dipingere a cera, consistente nel proprio ritratto eseguito su di un pezzo d'intonaco; e quel saggio venne apprezzato e fu conferita all'autore la medaglia di merito. La qual testimonianza di stima gli fu gradita oltremodo per le tante cure che aveva speso nel perfezionamento di quel genere di pittura. Nella quale occasione, anche da varii illustri uomini stranieri ricevette conforti alle fatiche sue.

« Se io amo la gloria (scriveva egli all'amico consi-
» gliere Antonio Ghivizzani), non uso artificii per ottenerla,
» e sol da coloro che ne hanno vorrei riceverne, che degli
» sciocchi non curo; e però a questi giorni mi fu grata
» una lettera del signor Eastlake forse quanto l'annunzio
» del premio. Anche il Granduca, che vidi l'altro ieri,
» sapeva della medaglia, e me ne disse belle parole. La
» Granduchessa poi mi disse molte cose graziose del qua-
» dretto ch'io le feci per la sua Villa di Montughi. A dire
» il vero, mi pare di aver ritrovato in questi i miei
» antichi Principi, ai quali era di cuore affezionato.
» Ora, aspetto l'altro Principe (Anatolio Demidoff) per la
» commissione della Cappella o meglio *Iconostasio*, che
» spero di fare per esso lui. Io lavoro e mi adopero di
» procacciarmi onore e lucro, e del primo ho oramai
» quanto basta; il secondo però non vedo, e mi conviene
» vivere di per dì, ora per ora. Il desiderio di possedere
» non mi tormenta, il bisognevole solo mi costa qualche
» pensiero, non a cagion mia, ma della famiglia, che
» pure vorrei lasciare quando che sia men disagiata che
» fosse possibile. »

Il lavoro pel Demidoff, in che già da quasi due anni aveva riposta grande speranza, gli fu causa invece di grande dolore che dètte il crollo alla salute sua. Standosi il 1849 quel ricchissimo Principe in una villa nei pressi di Lucca, il Ridolfi, che non aveva allora ordinazione nessuna e che sapevalo protettore di artisti, gli diresse una lettera,

nella quale dicevagli come per la partenza del Duca di Borbone gli fossero rimaste sospese parecchie opere, fra cui quella di una Cappella di rito greco, per la quale aveva già condotti moltissimi studii; e che sarebbe stato veramente felice, se a lui, che apparteneva a quel rito, fosse piaciuto di commettergliene l'esecuzione. Rispondevagli il Demidoff che si sarebbe recato al suo studio, e quivi, vedendo il lavoro, avrebbe potuto decidersi. E vi si portò infatti, e molto lodò ciò che vide, e volle fare acquisto di alcuni studii condotti a pastello. Rimasto poi soddisfattissimo dei cartoni per l'*Iconostasio*, disse che ben volentieri il farebbe eseguire per la sua Villa di San Donato presso Firenze, ma desiderar cosa anche più grandiosa di quella che già era stabilita pel Duca. Incaricò quindi il Ridolfi di fornirgliene disegno, e non è a dire se questi lo facesse con ogni studio ed amore per soddisfare interamente al concetto del Principe. Le trattative però di tal lavoro corsero assai lunghe, adducendo il Demidoff di non poter dare la definitiva ordinazione prima di aver fatto vedere ed approvare i disegni al Sinodo di Pietroburgo, ove egli stesso intendeva recarli.

Partì infatti per colà i primi del 1851, e di là scriveva al Ridolfi d'aver dato opera a tuttociò che era necessario per lo stabilimento della Cappella a San Donato: e che « ora avendo stipendiati sacerdoti ed assistenti (che presto » sarebber venuti in Italia per esser di guida all'artista, » onde tutto fosse interamente conforme alle prescrizioni » del rito) poteva porlo in grado d'intraprendere quel » grande lavoro. *Voi avete la mia promessa e voi potete contarvi* (aggiungeva), persuaso come io sono che farete » un'opera notevole, e conforme a ciò che può attendersi dal vostro ingegno. »

E chi mai avrebbe dopo di ciò dubitato? chi non avrebbe accolta con giubilo le gentili parole del Principe,

e la sicurezza d'imprendere in breve un' opera grandiosa da ritrarne onore non poco? E tal fiducia accolse nell'animo il Ridolfi; e come la lettera del Demidoff gli veniva trasmessa per mezzo di una signora, padrona della villa presso Lucca, ove il Principe erasi trattenuto, essa disse a varii della grandiosa commissione data al Ridolfi, talchè se ne ebbe contezza da tutta la città. Ritornato il Demidoff da Pietroburgo, con varie altre lettere invitava il Ridolfi a pazientar di buon animo, poichè il lavoro era in via di esecuzione; e richiesto del permesso di ossequiarlo di persona, e di offrirgli un quadretto eseguito nell'assenza di lui (replica di quello per la Granduchessa), ne aveva in risposta che si recasse con quello a San Donato, ove avrebbero ancora parlato della Cappella. Vi si conduceva il Ridolfi, con la piena sicurezza di dover concertare col Principe le condizioni tutte del lavoro, e di dar poi mano a quello senza più indugio; ma giunto alla Villa gli fu detto essere il Principe alquanto indisposto e che vi tornasse il domani. Il dì appresso al suo presentarsi venne ricevuto da un Segretario, il quale, facendogli mille complimenti per parte del Principe intorno al quadro offertogli, gli diceva che egli non potrebbe riceverlo mancando ne' suoi appartamenti spazio adatto per collocarlo, e in quanto poi al lavoro della Cappella esserne rimesso il pensiero a tempo indefinito, non avendo il Principe potuto trovare nel suo palazzo un locale opportuno da destinargli.

Qual rimanesse il povero artista a tali parole, è più facile immaginare che dire. « Se io non venni meno a » questo annunzio tanto inaspettato (scriveva egli alla si- » gnora che gli aveva trasmesso le promesse del Principe), » fu un vero miracolo, ma temo però le conseguenze fu- » neste di questo colpo, e già le sento sopravvenire. » E poco appresso al primo Segretario del Demidoff, dal quale erasi recato per qualche maggiore schiarimento su quella

risoluzione: « .... Ella se ne sarà accorta la stessa sera e
» il mio Enrico potrà dirle lo stato, in cui io mi trovava la
» mattina dipoi. Sentendo che il colpo fatale mi avrebbe
» cagionata una malattia, pensai di venirmene subito a
» Lucca, ove sarei almeno assistito dalla mia desolata, ma
» amorosa famiglia. Io l'assicuro che questo colpo mi
» sarà fatale, se il Principe non si affretta a mitigarne le
» triste conseguenze; e forse un giorno gli dispiacerà di
» avere accorciata la carriera di un artista, quando era in
» suo potere, ed anzi era suo dovere, di prolungarla adem-
» piendo la sua sacra promessa. »

Il suo amor proprio di artista rimase da quel fatto crudelmente ferito. « Tutti sanno (scriveva egli alla già detta
» signora) che il Principe mi ha ordinata quella Cappella,
» e chi sarà che voglia credere non avere il Demidoff un
» luogo, ove erigerla? E non si penserà invece ch'io abbia
» dato motivo a lui di ritirarmi la sua parola, o non mi
» creda abile per eseguire questo lavoro? E chi potrebbe
» smentire tali induzioni se si facessero? A me non ri-
» mane dunque in tanto sconforto se non che la speranza
» che il Principe voglia revocare questa dura sentenza. »

Ma ohimè! Le parole di alcuni intimi amici che da Firenze gli scrivevano, non essere quel Principe facile ad arrendersi a rimostranze e a ragioni, quando queste contrastavano alla sua volontà, non furono che troppo vere; e così duramente si diportò con l'addolorato artista, da non riputarsi tenuto a dargli altra commissione in luogo di quella già assegnatagli, e che ora forse per un capriccio gli ritoglieva: proponendogli solo un compenso in denaro cotanto sconveniente, che l'artista ebbe la nobiltà d'animo di rifiutare.

Dissi che forse per capriccio ritoglieva il Demidoff al Ridolfi la commissione datagli, poichè la Cappella di rito greco alla Villa di San Donato venne di quel tempo mede-

simo eseguita, ma non più con opera di pittura (almeno nella parte principale), bensì con sculture in legno, delle quali ebbero commissione i bravi intagliatori Barbetti in Firenze.

E pur troppo non erano esagerati i tristi vaticinii che di sè aveva fatti il povero artista; la malinconia e l'affanno, in cui l'immerse quel signore con la strana condotta, prostrarono le sue forze fisiche, e ben presto con un'emottisi si manifestarono i primi sintomi di quella malattia, che lo condusse dopo lungo soffrire alla tomba.

Infausto veramente eragli stato quell'anno 1851: che non solo l'acerbissimo dolore pel mancato lavoro di che parlammo piombò sull'animo di lui, ma d'altra opera grandiosa vide pur dileguarsi la speranza fondatamente concepita. Già fino dal tempo in cui era col professor Rosini in trattative per operare un saggio di restauro nel Camposanto pisano, il Carmignani, Operaio della Cattedrale, lo aveva più volte invitato a Pisa per consultarlo sul modo di dipingere convenientemente la Cupola del Battistero, del quale già da molti anni si stava conducendo il bellissimo restauro. Ed il Ridolfi aveva non solo all'Operaio manifestato a parole quale sarebbe stato il concetto che sembravagli più convenire all'indole del monumento, ma ancora esplicatolo per mezzo di disegni. Le trattative poi per l'uno e per l'altro lavoro rimasero tronche al tempo medesimo, per l'inimicizia che già accennammo aver votata al Ridolfi il professor Rosini, conservatore del Camposanto e membro del Consiglio municipale, a causa delle osservazioni mosse a quella parte della sua *Storia della Pittura* che riguardava gli artefici lucchesi. Il Ridolfi, appena ebbe dato alle stampe quello scritto, con gentilissima lettera ne accompagnò un esemplare al Professore pisano, nemmen dubitando che egli fosse per rimanere offeso; ma s'ebbe poche e tronche parole in risposta, e quindi il Rosini pubblicò su molti giornali che avrebbe re-

plicato a tempo debito. E risposta fece acerbissima nel tomo VII della sua opera: cui oppose il Ridolfi più calzanti ragioni in una lettera indirizzata al marchese Selvatico (che pure aveva avuto col Professore pisano aspre polemiche), nella quale, riportando il giudizio di varii illustri uomini che l'avean lodato di gentilezza nel dissentir dal Rosini, si doleva di non esserne stato ricambiato da lui; « ma » ripensando (soggiungeva) che i vati sono di una natura » irritabile, nè vogliono essere mai contraddetti, mi do » pace; e riflettendo al modo con cui esso ha trattato » altri che da lui dissentivano, mi pare di esserne uscito » assai a buon mercato, se per altro posso dirmi fuor di » pericolo. »[1]

Questa lettera egli scriveva nel febbraio del 1851, e nell'agosto di quell'anno dall'Operaio della Primaziale pisana pubblicavasi un avviso di Concorso agli artisti, per la dipintura della Cupola del Battistero.

È pur troppo raro che ai concorsi (almeno per cose d'arte) presieda la giustizia; troppo oltre il merito, e spesso invece del merito, vi combattono le protezioni, le prevenzioni buone o cattive, e vi si fa questione dell'uomo anzichè dell'opera di lui. E poichè di questo Concorso pisano, non dissimile da molti altri, il Ridolfi medesimo esponeva l'istoria al granduca Leopoldo, quando ne furon compiute le non semplici vicende, quell'istoria accennerò brevemente.

Il 5 agosto del 1851 veniva nel *Monitore Toscano* fatto invito agli artisti italiani ed esteri, perchè presentassero all'Operaio della Primaziale pisana disegni per la pittura da eseguirsi nella Cupola del Battistero, ed il tempo assai breve, in prima conceduto, era poi prorogato fino a tutto quell'anno medesimo. Fra i quattordici disegni pre-

[1] Ambedue le scritture del Ridolfi sull'argomento di che si tratta, sono quelle inserite nel presente volume.

sentati in tempo debito e nelle forme prescritte, n' era uno che il Ridolfi aveva eseguito in unione coll' amico suo il pittore Francesco Bianchi, professore di ornato nell' Istituto lucchese di Belle Arti. Ma il giorno designato al giudizio, che doveva darsi alla presenza del Municipio, dell' Operaio e dell' Accademia di Belle Arti pisana, fu grande questione, volendosi dal Gonfaloniere porre in Concorso altri disegni ad esso presentati e non più in tempo utile; pur finalmente rimasero questi esclusi, ed aperti gli altri, rimettendoli all' esame dell' Accademia e assegnando altro giorno al giudizio definitivo. Ma in tal giorno il Municipio non solo volle ammessi al Concorso i disegni già rimastine esclusi, ma deliberò che ne fossero ricevuti quanti se ne presentassero ancora nel termine di quindici giorni; contro l' illegale deliberazione però avendo protestato i due artisti lucchesi, il Municipio venne richiamato all' osservanza del programma, e si dovette giudicare sui primi quattordici disegni presentati. Due soli di questi il Collegio Accademico diceva eligibili, ed erano, l' uno dei due pittori lucchesi, l' altro di francese artista. Il Municipio allora, allegando una ragione pur troppo insussistente (almeno pel disegno Ridolfi-Bianchi), dichiarava nessuno dei disegni presentati essere eseguibile, ed apriva un nuovo Concorso, lasciando facoltà di rinviare ad esso anche i disegni già giudicati. Parve ciò assurdo ai due amici, e non volendo più saperne di tali intrighi, ritiravano il disegno proprio. Ad assistere il nuovo giudizio vennero uniti all' Accademia pisana tre artisti fiorentini, due architetti ed un pittore, i quali presero tempo a risolvere, e recarono con loro a Firenze i disegni presentati al secondo Concorso, fra i quali era pur quello dell' artista francese. Invitati dopo un anno a pronunciare il loro voto, venivano anche richiesti di parere, se dovesse o no dipingersi quella Cupola; nel rispondere al qual quesito (che veniva posto dopo avere aperto

due concorsi per dipingerla ed avere speso molte migliaia di lire a costruire i ponti a tal fine) trovaronsi discordi quegli artisti, due pronunciandosi per la dipintura di essa Cupola a figure ed ornamenti, l' altro per lasciarla bianca. Concordi bensì furono in dichiarare che nessuno dei disegni loro presentati era conveniente allo stile del monumento.

L' Accademia pisana rimetteva allora al Municipio la proposta, che, stando al parere della maggioranza della Commissione fiorentina, la Cupola dovesse dipingersi, e che il disegno presentato al primo Concorso dai due Professori lucchesi, come il solo rimasto senza eccezioni, dovesse esser eletto per eseguirsi.

Fu quello un trionfo inaspettato per gli artisti medesimi; ma il Municipio pisano deliberò che la Cupola restasse bianca, e così ebbe termine un Concorso che tanta fiducia aveva destato in essi di poter condurre un' opera altamente onorevole.

A dare poi un' idea del concetto, secondo il quale i due pittori avevano tracciato il loro disegno, riferirò le parole con che il Ridolfi lo accompagnava all' Operaio Carmignani: « ..... Abbiamo veduto che quantunque l' Acca-
» demia pisana saviamente opinasse che debba trionfare
» nel dipinto di quella Cupola la parte architettonica ed
» ornamentale, pure era indispensabile ornarla anche con
» figure, essendo l'ornato solo arido e di poco soddisfaci-
» mento all' occhio. Perciò abbiamo introdotto nel disegno
» dodici grandi figure rappresentanti gli Apostoli, e sotto
» a quelle ventiquattro mezze figure da esprimere i santi
» Protettori della città di Pisa; al di sopra poi degli Apo-
» stoli sono altri dodici busti, che rappresentano Profeti.
» Il compartimento architettonico è quello che è paruto il
» più consentaneo per la severità delle linee allo stile di
» quel bellissimo Tempio, che forma a ragione una delle
» glorie pisane. È inutile dire a chi comprende, che oltre

» gli ornamenti introdotti, composti nella massima parte
» di foglie d'acanto spinoso, secondo lo stile dei tempi
» in cui il Battistero fu fatto, anche le fasce vadano tutte
» intarsiate di varie pietre a figure geometriche e svariate,
» la qual cosa non potevasi fare nel disegno, perchè, quan-
» tunque grande, pure è piccolissimo al confronto dell'im-
» mensa Cupola, e in proporzione da non permettere que-
» sti minuti particolari. È inutile aggiungere che il tutto
» sarà coscienziosamente studiato prima dell'esecuzione,
» come si usa fare da chi sopra ogni cosa ama l'onore.
» Nè punto ci dà pensiero l'eseguire il dipinto della Cu-
» pola con quel metodo o processo materiale di pittura
» che più sarà giudicato conveniente e opportuno; sia
» esso il buon fresco, sia il fresco secco, sia la tempera,
» sia l'encausto, o sieno misti taluni di essi metodi come
» ora si usa con ottimo successo in varie opere monu-
» mentali nella culta Francia e nella dotta Germania. »

Tutti questi disinganni, la salute vacillante, la lontananza dei figliuoli dilettissimi, cui era più che padre fratello amoroso, lo facevano vivere in molta tristezza; alla quale pure cercava sottrarsi con l'assidua occupazione. Di pittura eseguiva in questi tempi una mezza figura rappresentante un Profeta in dimensioni maggiori del naturale per inviarla all'Esposizione universale di Nuova-York, conducendola sull'intonaco col suo prediletto sistema della cerografia. Insieme dava opera a compiere una tela per la chiesa di Sant'Andrea in Viareggio, ove era effigiata la Vergine che circondata da una Gloria d'Angioli apparisce ai sette Beati Fondatori dell'Ordine dei Servi, recando loro (come è tradizione) l'abito che dovevano rivestire. Altra gran tela imprendeva per la chiesa di San Pier Somaldi in Lucca, figurante le parti del mondo in adorazione della Vergine, dipinto che rimase incompiuto. Corrispondenza epistolare coi figliuoli, l'uno a Firenze, l'altro a Pisa per

ragione di studii, teneva quasi giornalmente. Proseguiva poi nei Ragionamenti sui restauri dei monumenti lucchesi, ed una Dissertazione dettava sulla Basilica di San Frediano, accuratamente investigando le origini e le varie vicende di quel Tempio e cercando spiegare coi documenti le varie costruzioni.

Tenerissimo com' era del decoro della sua città, dolevagli vederne la Cattedrale guasta in parte da sconvenienti muramenti addossatile, non mai del tutto compiuti gli ornamenti esteriori, bisognose di restauro più parti della fabbrica e le dipinture delle vôlte, senza che all' ingente spesa fosse speranza di poter provvedere colle entrate dell' Opera o con sussidii del pubblico Erario. E spesso meditando come potrebbesi riescire al desiderato intento, venne in un pensiero, che, se allora fosse stato posto ad atto dell' Autorità ecclesiastica (cui lo presentava svolto in ogni sua parte con ispecial Memoriale), avrebbe avuto di quel tempo tutta la probabilità della riescita, e forniti i mezzi necessarii al compimento e restauro del bellissimo edificio. Proponeva egli che si annunciasse ai fedeli della Diocesi, come con gran pompa verrebbe solennizzato l' ottavo Centenario della ricostruzione della Cattedrale, che ricorreva il 1860, e per mezzo dei parrochi e di altri incaricati in tutta la Diocesi si raccogliessero offerte a tal fine e pei lavori da farsi nel corso degli otto anni che ancora distavano da quel tempo. E calcolava che contribuendosi da ciascuna famiglia una tenue moneta mensuale, si sarebbe adunata somma sufficiente per sopperire alle spese dei restauri e di una splendida festa, che solennizzasse ad un tempo la memoria della fondazione ed il compimento del maggior tempio. Grande vantaggio ne sarebbe venuto poi agli artefici del paese, giacchè moltissimi avrebbero per assai anni avuto occupazione nel grandioso lavoro. Questo suo concetto però, come molti altri e belli ed utili, non trovò accoglienza

in chi avrebbe dovuto farsene propugnatore; e rimase sepolto col Memoriale fra le carte dell' Arcivescovato.

Nè miglior sorte disgraziatamente incontrarono le tante premure, perchè le antiche vetriere istoriate della Cattedrale non fossero sostituite da moderne, della milanese Fabbrica dei Bertini; bensì le pregevolissime allora esistenti, condotte dal tempo e dall' incuria a molto deperimento, si restaurassero; e quelle, per le quali il restauro non fosse possibile, si rifoggiassero sull' antico disegno, accuratamente ricavato da queste, ed eseguendo dei cartoni colorati che il più possibile ritraessero le antiche vetrate e fossero di norma all' artefice. E come già molte esperienze avea eseguite su vetri colorati fattisi espressamente inviar da Venezia, prometteva che tal lavoro avrebbesi potuto condurre in Lucca, conservando bellissime opere del secolo XV, e spendendo nel paese quel non poco denaro che designavasi mandarne fuori. Ma è destino che ai consigli savii prevalgano spesso i poco avveduti, salvo poi a riconoscer l' errore di averli seguìti, quando al danno derivatone non ha più riparo!

Ora poi ad un' opera di pittura che commettevagli il granduca Leopoldo, desideroso di far cosa gradita alla città, volgeva il Ridolfi tutte le facoltà della mente. Trattavasi di eseguire nella grande Abside della Basilica di San Frediano un dipinto a cera, sullo stile di quello già eseguito in Sant' Alessandro, facendone il Granduca la spesa. E quella commissione che davagli fiducia di compiere la sua carriera pittorica con opera importantissima, ne riaccendeva l'animo di nuovo vigore e di giovanile entusiasmo, ed a tutt' uomo davasi a studiare un concetto che rispondesse alla severà maestà di quel Tempio. Immaginava egli e conduceva uno studiato bozzetto dell' opera, figurando l' Eterno Padre assiso su gemmato trono sostenuto dai quattro simbolici Animali, come lo vide Ezecchiello, avente ai suoi piedi il mistico Agnello, sorreggente con l' una mano un

volume, in cui stava scritto: *Ego sum Alpha et Omega*, l'altra alzando in atto di benedire. Gli faceano corona sedenti sulle nubi i santi che più particolarmente veneransi in quella chiesa, cioè i tre Santi Leviti, San Frediano vescovo, San Riccardo re, e le due sante vergini Fausta e Zita. Di bello e maestoso effetto riescivagli quel bozzetto, ed il pieno plauso del committente e di varii artisti valenti da lui consultati facevalo viepiù desideroso di por mano all'opera senza indugio.

Altra cagione di conforto gli venne in quei dì, e fu il trovarsi nominato dal Ministero dell'Istruzione Pubblica dell'Impero austriaco, insieme con due insigni Alemanni, ad eseguire un'ispezione della *Cena* di Leonardo da Vinci in Milano, ed insieme con quelli discutere e consigliare i migliori provvedimenti per impedire la perdita dei preziosi avanzi.

Sensibile a tale distinzione, e desideroso d'impiegare i suoi lumi e la sua esperienza a vantaggio di così importante monumento, avrebbe voluto recarsi tosto a Milano; ma la fiera tosse che affliggevalo gl'impedì d'imprendere il viaggio; e sperando alleviamento al suo male dai tepori della primavera che sovrastava, chiese ed ottenne una proroga. Nemmeno però in questa stagione gli fu possibile di trasferirsi colà, e dovette rinunciare all'onorevole e grata incombenza.

Incalzava la crudel malattia, e vane tornando le molte cure tentate; nel giugno per consiglio medico si recava a Livorno per respirarvi l'aria marina e le esalazioni del catrame, e là si tratteneva qualche tempo, non però con molto giovamento, sebbene vi ristorasse alquanto le forze abbattute. E tornava in Lucca confidando in questo aumento di vigoria, e con lui confidavano la famiglia e gli amici si arrestasse il progredimento del morbo; ma pur troppo non ne fu nulla, e la tosse insistendo e facen-

dosi anzi più fiera col venir dell' estate, annunciava che le lesioni divenivano sempre più gravi. Crudelissime divennero in breve le sue sofferenze: chè ai frequenti assalti di tosse che dilaniavanlo, si aggiunse spasimo intollerabile nel prender cibo e bevanda; ed era lacrimevole spettacolo quello delle sue sofferenze, che pur portava con cristiana rassegnazione.

Impedito di più adoperare nell' arte e costretto a dolorosa inerzia, cercò sollievo ai brevi intervalli di calma nell' adunare e disporre quelle notizie che potè maggiori sul *Cenacolo* del Vinci; e intertenendosi delle Memorie che riguardavano la maggiore fra le opere di un tanto artefice (pel quale esso professò sempre una venerazione senza limiti), confortava il dispiacere provato per non potere aiutare alla sua conservazione.[1] Ancora, prevedendo non lontano il suo fine, ebbe pensiero di dettare alcune Memorie dell' operosa sua vita, e vi diè mano, ma non potè scrivere che il brano che riferimmo in principio; gliene fu rotto il corso da improvviso e terribile peggioramento, cui soggiacque al venir dell' autunno; nè più si riebbe, ma di dì in dì affievolendosi le forze consumate dalla febbre, la mattina del 1° novembre 1854 rese la bell' anima a Dio fra le braccia del suo maggior figliuolo, teneramente raccomandandogli fino all' ultimo fiato l' amorosa moglie e i rimanenti figliuoli.

Visse anni sessanta e giorni trentadue; ne venne fatta affettuosa commemorazione dal marchese Antonio Mazzarosa, che costantemente lo aveva avuto siccome amico, e poco dipoi da altro suo intimo, il prof. Luigi Pacini.

Fu il Ridolfi alto della persona e di proporzionate

[1] Quella scrittura che ha per titolo: *Sul Concorso di Leonardo da Vinci, Discorso,* ec., fu pubblicata nel tomo XV degli *Atti* della Regia Accademia lucchese.

membra, piuttosto tendente all'esile. Ebbe ricca capellatura, nerissima e riccia in gioventù (che usò portare lunga fino sulle spalle anche dopo divenuta grigia), e neri e leggeri baffi gli guarnivano il labbro. Gli occhi castagno-scuro; la fronte alta, spaziosa, dolcemente arcuata; il naso regolare; le labbra non troppo grandi, ma di gradevole taglio. Anche nell'avanzare dell'età rimase sempre uomo di piacevole sembianza, e cui conciliavano tosto benevolenza l'aria di nobile bontà che gli splendea sulla fronte, il labbro atteggiato a dolcezza (indizii d'animo eletto, mite, sereno), la parola facile e grata, il suono della voce armonioso.

Fu raro un cuore del suo più tenero degli affetti famiiliari, più inchinevole a giovare ed amare tutti i suoi simili, più compassionevole dei dolori altrui, che a tutto suo potere, e talora anche di là dal potere, cercò alleviare per tutta la vita. In alcuni cenni biografici che gli vennero richiesti dall'estero circa il 1846, scriveva dipingendo se stesso: « Il mio carattere è franco e leale; sono » amico degli amici che amo di vero cuore; molto inchi» nato alla compassione pei miei simili disgraziati, li vor» rei veder tutti felici, per la qual cosa non v'è Società » che tenda a questo scopo ove io non sia, o non desi» deri d'essere ascritto. Sono amante del progresso, della » civiltà, ma non di quella che invece di far più felici gli » uomini li rende più disgraziati; sono avido della gloria, » la quale di gran lunga antepongo all'interesse, per il » che son povero, ma però contento. Ho una moglie buona » che tengo come cosa rara e preziosa, e quattro figli che » amo più di me stesso. »

Dell'arte fu innamorato, e dell'incremento suo zelante per impulso di cuore; talchè massima era la sua benevolenza per tutti coloro che facevano opere di pregio, e particolarmente pei giovani che vedeva indrizzarsi a bel

fine. E di amorevoli ufficii, di consigli e di aiuto fu sempre loro larghissimo, ogni volta che richiesto, e spesso godette di segnalare altrui con le scritture quelli che nel proprio paese e fuori davano prove di divenire valenti.

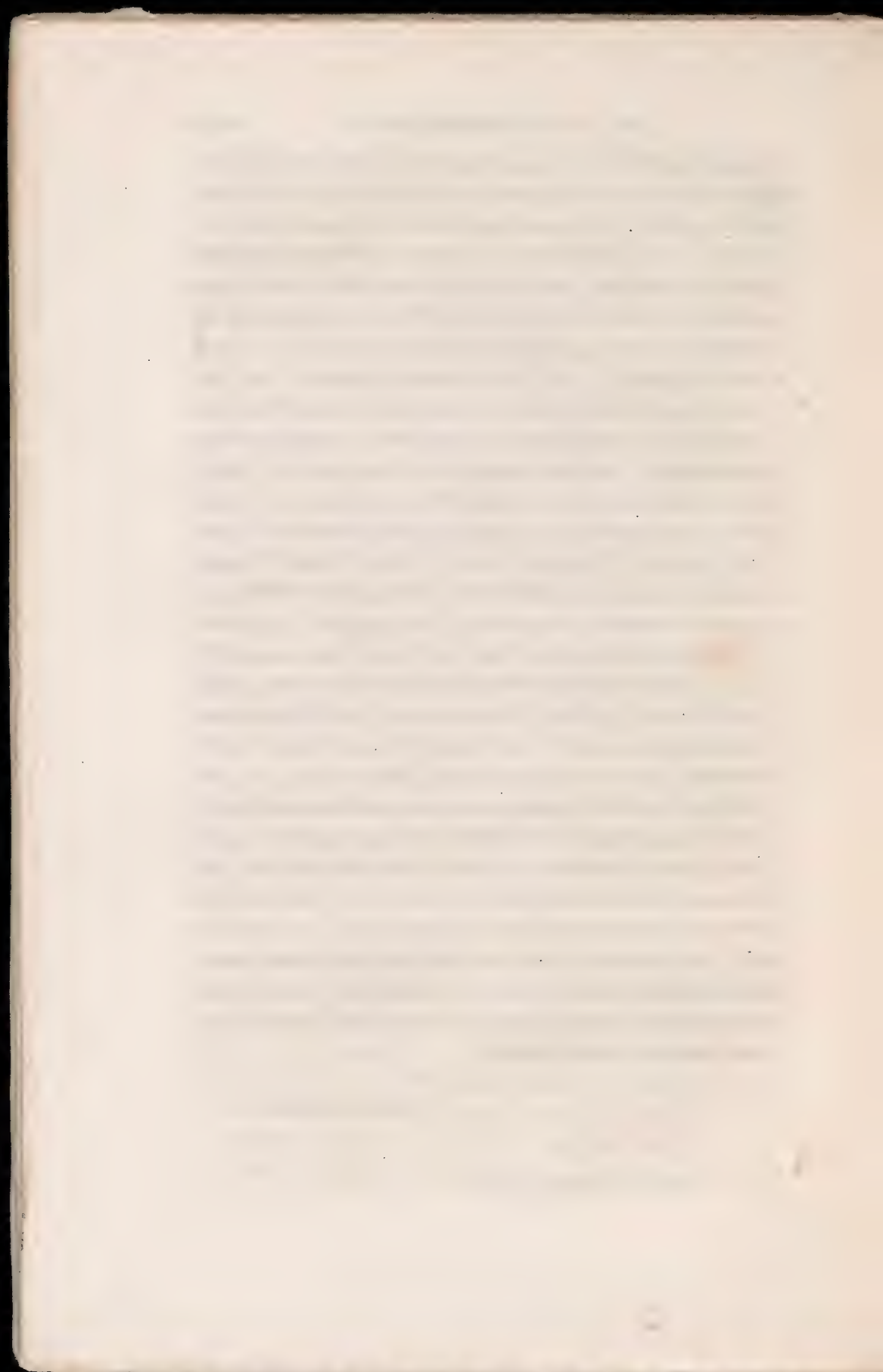
Degli ufficii suoi fu zelante, e molto sarebbe stato giovato il decoro del suo paese, se sempre se ne fossero accolti in fatto d'arte i suggerimenti, dettati da uno squisito buon senso e da solido studio della materia. Ma non ebbe sempre ventura di far prevalere il savio consiglio a quelli suggeriti dal capriccio o da monche cognizioni, e non di rado gli convenne tacere addolorato innanzi a risoluzioni inconsulte, riserbandosi talora a dire modestamente negli scritti, che in tale o in tal altro caso avrebbesi potuto far meglio.

Amici stretti non ebbe molti, chè stimava doversi a tutti benevolenza, ma a pochi concedere intimità. A quelli però che elesse tali, portò affetto costante tutta la vita. A chi gli avesse fatto beneficii e dimostrato affezione, fu riconoscentissimo sempre, e godè di far nota la gratitudine sua verso di loro. Dei malevoli (e non v'è chi possa fuggir d'averne, massime in piccoli paesi, ove il sollevarsi dalla mediocrità punge molti di quelli che attorniano) cercò sempre non curare, o se talvolta della ingiustizia e malignità loro si dolse con qualche intimo amico, non portò mai odio ad alcuno, chè d'odio non era capace quell'animo.

Amante della religione, sincera, aperta, costante reverenza le professò fino dai primi anni, adempiendone i doveri con semplicità di cuore. Ebbe quel vero spirito di carità che ne costituisce l'essenza, ma da ogni ostentazione e dal bigottismo rifuggì sempre, e sempre ebbeli in uggia. Fu infine uomo buono, buon padre, buon cittadino.

Come scrittore d'arte, le sue operette ebbero tutte e sempre il più favorevole incontro, e troppo lungo sarebbe

il recare i giudizii dei più autorevoli periodici del tempo e degli uomini più competenti in materia d'arti e di lettere che su quelle già furono pubblicati. Egli non ebbe al comporre altro maestro che la lettura di buoni libri; ma « usato a studiare (scrisse Luigi Fornaciari) nelle opere » dei Da Vinci, de'Borghini, de'Vasari, ha imparato ad » accoppiare nel suo stile una certa naturalezza con una » casta eleganza, e con un sapore d'italiano, che non » tanto dipende dalle parole, quanto dalla maniera dei con- » cetti. » Per l'importanza poi che hanno rispetto all'arte le sue scritture, nessuna disamina più autorevole, più accurata e più lusinghiera, potrebbe arrecarsene di quella che ne faceva quell'acuto ingegno del Selvatico, il quale chiudevala con le seguenti parole: « La lettura di questi » onorevoli scritti del Ridolfi mi fece sentire nell'animo » ancor più vivo un desiderio che da molti anni espressi; » ed è, che tutti gli artisti (che pur troppo non son molti), » i quali al paro del Ridolfi sanno maneggiare con eguale » valore penna e pennello, consecrassero gli ozii loro a scri- » vere intorno alle arti; essi come il bravo Ridolfi porte- » rebbero a queste dilette figlie del genio vantaggio gran- » dissimo, perchè saprebbero con più evidenza mettere in » aperto insegnamenti e verità, che agli scrittori ignari » delle pratiche tecniche diventano difficili da vedere e da » dimostrare. » Ed è appunto il favorevole giudizio fatto di tali scritture da insigni uomini, che mi muove a dare di nuovo alle stampe le più notevoli fra quelle che furono impresse altra volta, e unirvene alcune che non peranco videro la luce, sperando che avranno dagli amatori dell'arte benevolo accoglimento.

ENRICO RIDOLFI.

CATALOGO DEI DIPINTI

ESEGUITI

DA MICHELE RIDOLFI.

1811. *Teti che prega Giove sull' Olimpo a favore di Achille.* Quadro a olio, di figure della metà del vero. S' ignora ove sia.

1812. *Radamisto che ferita Zenobia la getta nell'Arasse.* Quadro a olio, di dimensioni come sopra. Nel palazzo dei conti Orsetti in Lucca.

1816. *San Paolo che detta un' Epistola per i Filippesi.* Quadro a olio, in figure della metà del vero. È presso i conti Orsetti nella villa di Monte San Quirico. Il cartone del detto quadro vedesi presso i marchesi Bottini in Lucca.

1817. *La Vergine, detta il Cuor di Maria.* Quadro a olio, mezza figura di grandezza naturale. Vedesi nella chiesa parrocchiale di Partigliano (Comune di Borgo a Mozzano).

» *Cristo che dà l' Evangelio a varii Santi.* Gran quadro da altare a olio, con figure di grandezza naturale. Trovasi a Macerata. Il cartone, appartenente all' Istituto di Belle Arti di Lucca, vedesi nelle Sale del Palazzo della Provincia.

1818. *Giovani che disegnano gli arazzi di Raffaello.* Lunetta eseguita a buon fresco nel Museo Vaticano. Il cartone di questo dipinto, finamente eseguito, s' ignora ove sia. Un bozzetto grande a olio è presso i figli dell'Autore.

1819. *Ritratto del principe Carlo Lodovico di Borbone.* Quadro a olio, figura intera di grandezza naturale. È nel Reale Collegio di Lucca.

1820. *Tre Santi levati in estasi sulle ali dell' Amor divino.* Quadro a olio da altare, in figure di due terzi del vero. Vedesi nella chiesa di Sant' Antonio in Viareggio.

1820. *Ritratto di papa Pio VII.* Mezza figura, eseguita a olio. È in casa dei signori Burlamacchi in Lucca.

» *Altro simile soggetto.* Fu eseguito a pastello, per Malta.

» *Altro simile,* presso i marchesi Bottini in Lucca.

» *Ritratto del cardinale Prospero Bottini.* Quadro a olio, con figura di grandezza naturale. È presso i suddetti signori.

» *Altri cinque Ritratti della famiglia Bottini,* presso gli stessi signori.

1821. *La Vergine col Bambino, San Domenico, San Bernardino da Siena, e San Luigi Gonzaga.* Quadro a olio da altare, con figure di due terzi del vero. È nella Cappella Orsetti al pubblico Cimitero di Lucca. Il cartone è presso i figli dell'Autore.

» *Due Ritratti della famiglia Paoli.* Quadro a olio, di mezze figure in grandezza naturale. È presso i signori Frediani in Lucca.

» *Tre Ritratti d' individui della stessa Famiglia.* Quadro a olio, come sopra, in casa dei signori Rossi in Lucca.

» *San Francesco di Paola.* Mezza figura a pastello, nella chiesa dei Servi in Lucca.

1822. *Ritratto della cantante Brigida Lorenzani.* Mezza figura a olio, di grandezza naturale, presso la medesima in Lucca.

» *Due Ritratti della famiglia dei conti Bernardini,* presso i medesimi in Lucca.

» *Sant' Antonio col Bambino Gesù. — San Giacomo.* — Queste due mezze figure, eseguite a pastello, di grandezza naturale, son ora nell' Istituto di Belle Arti in Lucca.

» *Ritratto della signora Giacomina Barbantini in sembianze di Ebe.* Figura intera, di piccole dimensioni, eseguita a olio. È presso il figlio signor Alessandro Morelli in Lucca.

1823. *La Vergine col Figlio, San Carlo Borromeo, Santa Teresa, e San Luigi re di Francia.* Quadro da altare, per la Cappella della Duchessa di Lucca, eseguito a olio, in figure di due terzi del vero. S' ignora ove sia. Il cartone è presso i figli dell' Autore.

» *San Felice cappuccino.* Quadro a olio, di piccola dimensione, nella chiesa dei Cappuccini a Villa Basilica.

» *Tre Ritratti dei fratelli Colucci.* S' ignora ove sieno.

1824. *La Resurrezione di Cristo.* Gran quadro da altare a olio, in figure di grandezza naturale. Vedesi nella Cattedrale di Lucca.

1825. *L' Apparizione di San Gamaliele.* Quadro a olio, di piccole di-

mensioni, eseguito pel Duca di Lucca. S' ignora ove sia. Il cartone, finitissimo, è presso i figli dell'Autore.

1825-28. *Iconostasio per la Cappella di rito greco*, eretta dal Duca di Lucca nella R. Villa di Marlia. Si componeva dei seguenti dipinti eseguiti a olio su fondo d' oro: Il Crocifisso, la Vergine e San Giovanni. — Cristo insegnante. — La Vergine madre di Dio. — I dodici Apostoli. — I quattro Dottori della Chiesa greca. — L' Annunziata e l' Angelo Gabriele. — Due porte, in ciascuna delle quali sette imagini dei Santi più venerati dalla Chiesa greca. — Esportati da Lucca alla partenza del Duca nel 1847, non è stato più possibile rintracciare dove si trovino.

» *Due Ritratti in mezza figura per la famiglia Di Poggio*. Sono presso gli eredi della medesima.

1828-30. *Il primo Concilio degli Apostoli in Gerusalemme*. Gran quadro a olio, in figure di grandezza maggiore del vero. Vedesi nelle Sale del Palazzo della Provincia in Lucca.

1831. *Santa Teresa*. Dipinto a pastello per la Duchessa di Lucca. S' ignora ove sia.

1833. *La Vergine Assunta in mezzo ad un Coro di Angeli*. Quadro a olio da altare, in figure della metà del vero. È in Lucca nell' Oratorio delle Monache di San Benedetto. Il cartone è presso i figli dell'Autore.

1835. *Santa Filomena*. Mezza figura di grandezza naturale, dipinta a olio, e donata dall' Autore alla chiesa della Trinità in Lucca, dove si vede.

1836. *La Vergine col Figlio, San Pietro e San Paolo, San Gregorio e San Mauro*. Dipinto a olio, in figure di un terzo del vero, donato dall' Autore a papa Gregorio XVI. Trovasi presso gli eredi di esso. Il cartone è posseduto dai figli dell'Autore.

1838. *Santo Stefano e due Angeli*. Lunetta in tavola dipinta a olio, in figure di grandezza naturale. Vedesi nella chiesa parrocchiale di Pieve a San Stefano (Comune di Lucca). Il cartone è presso i figli dell'Autore.

1839. *La Vergine col Bambino Gesù*. Tela di piccola dimensione, dipinta a olio. È nella chiesa di San Lorenzo alla Cappella (Comune di Lucca).

1840. *Abside della chiesa di Sant' Alessandro in Lucca*. Dipinto ad encausto, rappresentante la Vergine col Figlio, San Lodovico re e Sant' Alessandro papa.

1841-47. *Ritratto di Maria Teresa di Savoia, duchessa di Lucca.* Dipinto ad encausto, di piccole dimensioni.

» *Replica del medesimo per Luisa Carlotta di Borbone, duchessa di Sassonia,* eseguita a encausto come sopra.

» *Ritratto del Duca di Lucca,* eseguito ad encausto, nelle medesime dimensioni.

» *Replica di ambedue i Ritratti,* eseguiti ad encausto. Sono presso i figli dell'Autore.

» *Quadro da altare, rappresentante la Vergine col Bambino in trono, ed intorno San Francesco, Santa Teresa, San Luigi e San Ferdinando re, San Paolino, San Carlo Borromeo, ed un Angelo che suona il liuto.* Eseguito a olio, per la Cappella privata della Duchessa di Sassonia in Roma, in figure di due terzi del vero.

» *San Ferdinando.* Mezza figura a pastello per la Duchessa di Lucca.

» *Varii dipinti per altra Cappella di rito greco nel Reale Palazzo di Lucca.* Sono i seguenti: Il Crocifisso, la Vergine Addolorata e San Giovanni. — Cristo insegnante. — La Vergine Madre di Dio. — Eseguiti ad encausto sopra la tavola. S'ignora ove siano stati trasportati alla partenza del Duca.

» *Un Ritratto di se stesso.* Dipinto ad encausto, di grandezza naturale, sulla seta. È presso i figli dell'Autore.

» *Vari capoletti,* donati ad amici.

1848. *Ritratto di Matteo Trenta.* Dipinto ad encausto in piccola dimensione. È presso gli eredi del medesimo.

1849. *La Sacra Stella del mare.* Dipinto a olio, per la Cappella della Granduchessa di Toscana a Montughi. Il cartone è presso i figli dell'Autore.

» *Ritratto della signora Maria Ghilarducci.* Dipinto a olio, in figura di grandezza naturale.

1851. *Replica della Stella del mare,* eseguita ad encausto. È presso gli eredi del cav. Enrico Danti a Firenze.

» *Ritratto del signor Raffaello Colombo.* È presso il suddetto a Livorno.

1852. *Ritratto di se stesso,* eseguito ad encausto sull'intonaco. È presso i figli dell'Autore.

» *La Vergine col Bambino.* Dipinto di piccole dimensioni, eseguito ad encausto. È presso il signor Francesco Belluomini a Firenze.

1852. *I sette Beati Fondatori dell'Ordine dei Servi, che ricevono l'abito dalla Vergine.* Quadro da altare, eseguito a olio, in figure di grandezza naturale. È nella chiesa di Sant' Andrea in Viareggio.

1853. *Un Profeta.* Mezza figura, di grandezza maggiore del naturale, eseguita ad encausto sull' intonaco. È in casa dei marchesi Bottini in Lucca. Il cartone, eseguito a pastello, è presso i figli dell'Autore.

» *Le parti del Mondo in adorazione della Vergine.* Gran tela da altare, dipinta a olio, rimasta incompiuta. È presso i figli dell' Autore.

RAGIONAMENTO PRIMO

SOPRA ALCUNI MONUMENTI DELLE BELLE ARTI IN LUCCA.

Quali e quanti benefizii ritraggano le belle arti in quei paesi, ove i regnanti amano di proteggerle, e formano una delle loro più grate cure il restituirle a quell'onore che tanto meritano, conservando le opere degl'insigni maestri, ne abbiamo avuto parecchi esempi; ed uno ne abbiamo ora luminosissimo nel nostro bel paese, sotto l'odierna regnante dinastia.

Non appena Maria Luisa di Borbone, di sempre gloriosa memoria, ebbe preso le redini di questo Stato, che le provvide cure di lei si rivolsero a pro delle arti belle, creando una Commissione di soggetti chiarissimi per nascita, per dottrina, per ingegno. A tal Commissione le piacque d'affidare gl'interessi delle arti belle, sia per impedire che altri a vil prezzo rapisse ciò che tanto lustro e decoro apportava alla patria nostra, sia perchè invigilasse, acciocchè tali preziosi oggetti non venissero danneggiati, ed anzi fossero tenuti in quel decoro, e con quei riguardi, che essi meritano; stimò così operando, che onore immortale a lei, e gloria alla nostra patria avrebbe arrecata, nè s'ingannò: perchè, ove prima appena sapevasi che Lucca possedesse qualche buon quadro, ora mercè i provvedimenti di lei e dell'Augusto che ne governa, suona alto la fama fra le estere nazioni delle meraviglie che possediamo.

Tralasciando adunque tutt'altro che a pro delle arti si è fatto e si fa continuamente fra noi, mi piace di tesser l'istoria

della restaurazione di alcune pitture che il tempo o l'imperizia degli artefici avevano malmenate, il che formerà soggetto di questo Ragionamento.

L'argomento non può esser più degno, ed il benefizio avvenuto da quella restaurazione è tale, che merita bene di essere fatto conto ai lontani ed ai posteri, mediante scrittura, seppure nella mia insufficienza potrò bastare a tanto.

Il primo quadro che piacque alla magnanima Reggitrice di tornare alla prima bellezza fu quello, che più meritava questo benefizio, vo'dire l'insigne tavola di Fra Bartolommeo, in San Romano, rappresentante la Nostra Donna della Misericordia, tavola di cui taccio le lodi, poichè già sono state egregiamente descritte dall'illustre marchese Mazzarosa, nome carissimo alle belle arti ed alle amene lettere.

Il ripulimento di quel quadro fu affidato all'abilissimo professor Nardi di Firenze, e l'opra riuscì quale poteva aspettarsi da sì valente artista.

Essendo io dalla prelodata Augusta incaricato della conservazione degli oggetti delle belle arti, e vedendo il riferito quadro così eccellentemente restaurato, senza che pure un atomo di quell'aura divina che l'immortale autore vi avea trasfusa gli fosse stata tolta, mal sofferiami l'animo vederne un altro dello stesso celebre autore rimasto come dimenticato, ed anzi dai più tenuto per un semplice bozzo. Dava motivo a questa opinione il vedersi tal quadro arido, onde sembrava anzi dipinto a tempera che ad olio, e cagione n'era stato il sole, che per ben 300 anni era ito quasi ogni giorno succhiando qual'ape il sugo di quel bellissimo fiore. E siccome era in poco o niun pregio tenuto, così non si trovò mai una mano benefica che ne lo sottraesse coll'apporvi una tenda, o almeno con una vernice lo richiamasse alla vita e lo difendesse per l'avvenire.

Sebbene ciò che per una parte fu disgrazia, per l'altra fu non piccola fortuna, perchè così trovossi il quadro intatto, e non contaminato, come sarebbe sicuramente accaduto, se alcuno dei nostri inesperti pittori de'secoli passati vi avesse posto le mani: chè pur troppo ci convien deplorare la moltitudine delle pitture da essi guaste o malmenate.

Ora per tornare ad esso quadro dirò come io m'adoperai presso l'Augusta, perchè ancor quello fosse richiamato a nuova vita; ma non mi fu d'uopo reiterare le istanze, perchè quella principessa, che aveva un occhio formato per gustare le belle opere, faceva di quello la stessa stima che io; laonde richiamato a Lucca il Nardi volle essa medesima ordinargli il ripulimento di quel quadro che in sì alto pregio teneva, e nella quale opinione fu confortata anche dal Nardi, abilissimo conoscitore ed ammiratore del vero bello.

Con quale amore e con quanto buon esito adempisse il Nardi le sovrane intenzioni, è inutile il dirlo, poichè ciascuno può oggi ravvisare in quel quadro uno dei più bei dipinti che sia uscito dalle mani degli uomini; e chiunque o artista, o conoscitore del bello nelle arti d'imitazione, non potrà non restarne meravigliato oltremodo.

È a deplorarsi che il Vasari non sia stato a vedere questi quadri, che avrebbe allora fatto un elogio di essi anche più magnifico, ed avrebbe messo il Frate accosto a Raffaele, onore che sembra meritare. Dico che il Vasari non ha veduti i quadri di Lucca, perchè non avrebbe sbagliato i soggetti di amendue come ha fatto, errore non supponibile in un pittore che con i proprii occhi avesse vedute le opere, di cui scrive.

Parlando esso di quest'ultimo dipinto, così si esprime:

«Nella chiesa medesima (cioè in San Romano) dipinse » un'altra tavola pure in tela, dentrovi un Cristo, e Santa Ca- » terina martire insieme con Santa Caterina da Siena ratta da » terra in spirito, che è una figura, della quale in quel grado » non si può far meglio.»

Ora dunque non si verifica che in essa tavola sia un Cristo, ma bensì un Dio Padre sedente, pieno di maestà, di verità e di grazia: sta egli nell'atto di benedire le due sante con la destra onnipossente, mentre tiene coll'altra un libro aperto, ove è scritto:

Ego sum Alpha et Omega.

Viene circondato l'Eterno da numeroso stuolo di serafini, i quali formano leggiadro circolo al loro Creatore; nell'innanzi poi altri angioletti veramente divini, e tali che Raffaele non

sdegnerebbe certo di averli dipinti, spargono fiori, mentre infondono la purissima gioia, da cui sono animati, nel cuore del riguardante. Uno di tali angioletti serve di sgabello ai piedi dell'Eterno dei giorni, e porta in mano una benda, ove leggonsi le parole:

Divinus amor extasim facit.

Al basso del quadro in un bel cielo azzurro veggonsi rilevare quasi fosser vive due sante, e sono esse Maria Maddalena, la famosa penitente dell'Evangelio, e Caterina da Siena: amendue queste sante sono sollevate da terra in estasi, e sostenute in aria da uno stuolo di cherubini composti di puro etere e che nulla hanno di corporeo, tranne la forma.

Quale e quanta sia la bellezza veramente celestiale di queste due figure, a me non è dato colla penna di poterlo descrivere. Io solo dirò di esso quadro, che se il Vasari senza averlo veduto, ma riportandosi all'altrui testimonianza dice che in quel genere non si può far meglio, quanto non avrebbe detto davvantaggio se avesse avuto agio di vagheggiarlo, e di gustarne tutte le bellezze! Egli sarebbe anche rimasto incantato da quel paese nel basso del quadro di una esecuzione così squisita, da non potersi desiderare di più da uno dei migliori Fiamminghi. Non avrebbe il Vasari trovato in questo quadro il difetto che deplora in molti altri del medesimo autore, di essere cioè anneriti per l'abuso del nero d'avorio, e del nero da stampatori in essi adoperato dal Frate (il quale seguendo in ciò il gran Leonardo, voleva a forza di oscuri portar fuori dalle tavole le figure dipintevi), ma lo avrebbe anzi trovato come noi lo troviamo, dopo 323 anni da che è stato dipinto, d'un colorito fresco e vivace, e pochissimo alterato negli oscuri.

Nell'anno appunto che il descritto quadro fu restaurato, piacque a Dio chiamare a sè l'augusta Regnante, e succedendo ad essa nel trono il presente amatissimo nostro Principe, gli successe del pari nell'amore per le arti, e nella munificenza e protezione verso gli artefici, come ne fanno fede le molteplici ordinazioni da lui date ai pittori nostri, ed a me con essi.

Confermò l'ottimo Principe asceso al trono la Commis-

sione sulle belle arti, e fu allora che accettando la già da gran tempo richiesta dimissione dalla carica di Presidente del nostro sommo letterato Lazzaro Papi (di cui il solo nome vale il più grande elogio), si compiacque di nominare a Presidente di detta Commissione il marchese Antonio Mazzarosa, il quale pieno come è di cognizioni, e di caldo e santo amore di patria, non poteva non divenire un potente intercessore presso il trono a favore delle arti medesime.

Sono stati in ogni tempo i magnati lucchesi amantissimi della pittura in modo particolare, ed un tale amore non era sterile, perchè, e la copia dei quadri che ciascuno di essi chi più chi meno possedeva, ed i giovani mandati da essi ad apprendere tal nobil' arte nell'inclita Roma, ne dànno una luminosissima testimonianza; e senza cercare esempi lontani, il Batoni, il Nocchi, il Tofanelli debbono alle loro elargizioni l'essere divenuti ottimi artefici, e l' avere illustrato sè medesimi e la patria. Io stesso sono un testimone vivente della loro liberalità, e quantunque sia pochissimo nell'arte, pure ciò ch' io sono, lo debbo ad essi, che formata una generosa colletta là m' inviarono, ove i più grandi artisti sonosi formati; e se io non appresi di più, ne fu cagione il mio scarso ingegno, ed il poco tempo che stetti colà, giacchè molto dovetti consumarne nello spogliarmi d'uno stile che aveva appreso nella infanzia, e che non trovai simile a quello dei sommi, dei quali ammirava le opere.

Piacemi pertanto di dar qui un attestato solenne di quella gratitudine e riconoscenza che loro debbo, e che serberò scolpita nel cuore fino che io viva.

Or dunque, com'io diceva, il marchese Mazzarosa deplorando con gli artisti e con la Commissione, a cui presiedeva, lo stato infelice dei nostri bei quadri, propose di chiedere all'Augusto Regnante per mezzo di Sua Eccellenza il Ministro degli affari interni ed esterni, una modica annua somma affine di far risarcire quei quadri che ne fossero stati meritevoli; nè andò guari che il sullodato Ministro ci fece conoscere avere il magnanimo Principe benignamente annuito a tale dimanda.

Fu quindi tenuto proposito di chi si dovesse chiamare fra noi, per affidargli tal gelosissimo incarico: ma troppa era stata

la soddisfazione di tutti per i due quadri che il Nardi avea ripuliti, perchè non si esitasse un momento a richiamare un tale artefice. Ed invero nè per onestà, nè per amore delle arti, nè per sapere, poteva la Commissione trovar di meglio, poichè di tutti i quadri fin qui da esso restaurati, i quali sono ben diciotto, niuno ve n'ha che non sia riuscito a meraviglia: eppure se in quel numero ve n'erano dei ben conservati, ve ne erano ancora dei malconci anzichè no.

Restaurò adunque il Nardi sotto la vigilanza della Commissione il terzo quadro di Fra Bartolommeo, cioè quello bellissimo nella Cattedrale (di cui in una leggiadra lettera scritta all'insigne letterato Pietro Giordani il marchese Mazzarosa ha dato una bellissima descrizione), e dopo restaurò la bella tavola del Tintoretto nella stessa Cattedrale, rappresentante l'ultima Cena di Nostro Signore. Ciò seguì nell'anno 1824, e tale lavoro venne pagato dall'illustre operaio di quel tempo, indefesso nel procurare il lustro ed il decoro di quell'augusto tempio.

Ben maggior lavoro fece il Nardi nel veniente anno 1825, ripulendo tre quadri nella chiesa dei reverendi Cherici della Madre di Dio, detta Santa Maria Cortelandini, e questi furono due bellissimi dipinti di Guido Reni, ed il terzo di Luca Giordano, situati questo al maggiore altare, e quelli ai due laterali.

Rappresenta il primo quadro la Nostra Donna della Neve, così detta dal prodigio che, come ognuno sa, seguì il giorno dei 5 agosto a Roma, verso la metà del V secolo sotto il pontificato di Liborio e sotto l'imperio di Costanzo, il qual prodigio dètte poi motivo alla fabbricazione della chiesa di Santa Maria Maggiore in quella dominante.

Vedesi in questa tavola la Vergine sedente in alto sulle nubi, che tiene Cristo Gesù sul suo grembo, il quale benedice ai riguardanti con grazia infantile. Un coro di vezzosi angioletti formano grata corona al loro Creatore ed alla loro Regina, mentre uno di essi è occupato con ambe le mani a spargere candida neve sul sottoposto terreno, con la quale i fondamenti va delineando del nuovo tempio.

Al disotto della celeste visione sono due sante in bellissimi atteggiamenti, cioè la martire Lucia e la penitente Madda-

lena; distinguesi questa dal vasetto del nardo prezioso, con cui unse i piedi del Redentore, e dai lunghi capelli, con i quali gli asterse; e quella dalla sottocoppa, ove sono due occhi.

Il solo nome deve aver dato origine ad invocare tal santa come conservatrice della vista, e non il martirio di lei, poichè non le furono già cavati gli occhi, come dal volgo si crede. Trovo che essa santa fu morta per la fede, con un colpo di spada che le trapassò la gola, dopo di essere uscita illesa di mezzo alle fiamme; ma siccome agli usi invalsi non può il dipintore contradire, e mal si riconoscerebbe Santa Lucia se non avesse due occhi sur un bacile, così anche Guido ha seguìto l'uso comune, ed ha ideato la santa sotto la forma di bellissima e modestissima giovinetta, che con la destra mano tiene la sottocoppa, ove sono i due occhi.

Anche la Maddalena è bellissima, e nel volto di lei traspare ancora quella venustà, di cui faceva pompa prima della sua conversione. Amendue tali figure sono disegnate con leggiadrìa, colorite con morbidezza e verità, e condotte con moltissimo amore e intelligenza.

Tutto il quadro poi, benchè piccolo, è di un effetto mirabile.

Il secondo quadro di Guido rappresenta Cristo Gesù sulla croce, ed al basso Santa Caterina e San Giulio soldato. Anche questa tavola vien tenuta per bella dagl'intendenti, quantunque sembri a taluno un poco all'altra inferiore. Il Cristo però è bellissimo, sia che si riguardi alla figura tutta, sia all'espressione della testa, che invero non può meglio rappresentarci quell'*emisit spiritum*.

La Santa Caterina pure ha tutta quella grazia e verità che Guido sapeva sì ben mettere nelle teste di femmina ch' ei dipingeva. Anche in questo quadro vi sono delle grandi bellezze, e dee a parer nostro tenersi pur esso come cosa preziosa.

La tavola di Luca Giordano rappresenta l'Assunzione di Nostra Donna al cielo: quantunque questo quadro sia di quello stile ammanierato, e diciam così cortonesco, pure è da ammirarsi pel grandioso che in esso si vede, e per l'effetto bellissimo che produce.

Dei quadri di questo autore da me veduti nell'Italia, io penso che sia il nostro uno dei migliori.

Continuò il Nardi nell'anno 1826 a rimettere in buono stato altri due dipinti della chiesa medesima, e pel primo s'accinse ad un quadro del cavaliere Vanni rappresentante la Nascita di Nostra Donna. Chi ha veduto un tal quadro prima che il Nardi vi ponesse mano, deve stupire nel conoscere fin dove possa giungere l'arte del restauratore nelle mani di persona intelligente, pazientissima e senza ciarlataneria.

Era stato un tal quadro da un ignorante uomo deturpato molti anni addietro, fino al punto di cuoprire con una tintaccia ad olio alcune figure, come pure molti panneggiamenti ed il campo di esso quadro, onde vedevasi il tutto nero ed offuscato, ed in molti punti cadeva anche l'imprimitura. La costanza, la diligenza ed il sapere del Nardi trionfaron di tutto, e ci rese il quadro se non tale qual dall'autore era stato dipinto (che ciò avrebbe avuto del miracoloso), almeno poco dissimile.

Dopo di questo restaurò l'altra tavola, ov'è espressa la Nascita del Precursore nel momento che il muto Zaccaria proferisce il nome di Giovanni; opera pregiabilissima di un nostro concittadino, che per maneggio di pennello ed effetto di colore non cede a chicchessia; è questi Pietro Paolini, dipintore lucchese, del secolo XVII.

In tale occasione, del restauro cioè di esso quadro, potè agevolmente verificarsi non esser esatto ciò che sull'altrui asserzione si narra dal Trenta, di un'aggiunta cioè fattavi dal Biancucci con l'Angelo che si vede nell'alto del quadro, poichè non solo si conobbe esser l'opera di un sol getto e non sovrappostovi l'Angelo, ma inoltre videsi non esser lo stile del guidesco Biancucci, bensì quello del medesimo Paolini. Veramente fa pena il vedere la poca corrispondenza che vi è fra il dipinto bellissimo del basso del quadro, e quell'Angelo, ma non deve recar meraviglia, poichè anche nel quadro di lui della chiesa della Trinità vedesi quella differenza fra l'alto ed il basso dell'opera. Convien dire che la taccia data al Paolini dall'emulo Biancucci, del non saper quegli dipinger cose delicate, non era tanto mal fondata.

Veniamo ora all'anno 1827, nel quale il Nardi restaurò un quadro di Annibale Carracci, cosa preziosa e che stava per essere esportato all'estero, se il benemerito Presidente delle

belle arti non accorreva al riparo; giunse egli in tempo, e l'ottimo Sovrano ne fe' fare l'acquisto, e così la città nostra non fu priva di tanta meraviglia.

Rappresenta esso quadro la Nostra Donna assisa in trono, tenendo una mano sul fanciullo Gesù, il quale pieno di grazia e di vivacità infantile sta poggiato ad un ginocchio della madre. È esso rivestito di una succinta tunica, e con bella attitudine sta rivolto verso i riguardanti. Ai lati del trono son situate con belle movenze le due sante sorelle Maddalena e Marta; nè è a dire quanto amendue queste figure sieno degne di lode, e di un grande artefice, qual era il Carracci. Tiene la Maddalena il vaso del nardo prezioso che offre al divino Fanciullo; la bellissima testa di lei vòlta in profilo è tale che non ha invidia a quelle del Correggio, ed è ornata di lunghi e biondi capelli fatti a meraviglia.

La Santa Marta poi è bellissima anch'essa, specialmente per la testa e per un certo girar di pieghe, che, mentre non si scosta dal naturale, fa vedere il nudo sottoposto senz'affettazione e senza troppa ricercatezza.

Tiene essa in mano l'aspersorio e la piletta dell'acqua santa, con la quale fe' morire il drago che il pittore ha rappresentato ai piedi di lei. Fra l'una e l'altra santa ed al basso del trono sta seduto San Giovanni fanciullo, il quale, quantunque di poca età, pure al braccio alzato ed alla bocca aperta si dà già a conoscere per colui che grida nel deserto, *preparate la via al Signore.*

In tutto il quadro regna un'armonia, un vigore di colorito, una maniera sì grande, che lo fa distinguere per una delle bellissime opere di tale insigne pittore.

Fu nell'anno medesimo restaurata una tavola di Francesco Francia, in San Frediano, che è cosa divina. Rappresenta la Concezione di Nostra Donna, la quale è attorniata da graziosi angioletti, ed al basso sonovi cinque personaggi che della medesima Concezione o letteralmente o simbolicamente hanno tenuto proposito. Sono essi David, Salomone, Anselmo, Agostino e Pietro Igneo.

Bellissime sono tutte queste figure, ma in ispecial modo le due di Salomone e di David, le quali, oltre ad avere le mo-

venze affatto simili al naturale, hanno le teste così vive, alle quali non manca che il favellare; sono poi tutte colorite con una maniera sì gagliarda, che paiono rilevate dalla tavola. E parlando di un tal quadro non debbo passare sotto silenzio un gradino, che è al disotto di esso, ove sono dipinte di chiaroscuro le più graziose figurine che immaginar si possa: e non so come così dipingendo il Francia, potesse tanto accuorarsi nel vedere la tavola di Santa Cecilia di mano di Raffaele, fino a morirne, come ci racconta il Vasari!

Era questa tavola prima del restauro situata in una cappella oscurissima, onde non si gustava il bello di essa, ed il gradino veniva coperto dalle così dette carta-glorie. Fu dunque con saggio avvedimento traslocata all'altare che oggi si vede e congiunto il gradino al quadro, separandolo solo per lo mezzo di una cornice, talché può oggi da tutti ammirarsi e vagheggiarsi a talento.

Stava e sta ancora in San Pietro Somaldi una tavola del vecchio Palma, alla quale era stata fatta un'aggiunta grandissima. Ma essendo i colori adoperati dai pittori del 1700 (tempo nel quale fu probabilmente eseguito tale accrescimento) ben diversi da quelli che nel Cinquecento si usavano, nè trovando il buon risarcitore altro mezzo per accompagnare il vecchio col nuovo, pensò di ricoprire ancor quello, e così fece.

Anche in questa tavola dovette il Nardi nel 1828 molto affaticarsi, ed usando della sua instancabile pazienza, levò a poco a poco quel brutto colore sovrapposto. Fu quindi con savissimo provvedimento tolta via quella giunta che il deturpava, e ridotto all'antica sua dimensione.

È dipinto questo quadro con forza, verità e vaghezza grandissima, ed è ben degno della scuola, cui appartiene. Si rappresenta in esso una conversazione di santi personaggi. L'anacoreta Antonio, con testa venerabile ornata di barba prolissa, sta arringando i santi Francesco e Bartolommeo, che sono situati alla destra di lui, e San Domenico con Sant'Andrea che si trovano collocati alla sinistra. Un vago paesetto compie la bell'opera, la quale a chi veramente è intelligente soddisfa oltremodo.

Un' altra bella tavola di scuola fiorentina ci restaurò il

Nardi in questo stesso anno; e fu un'opera di Fra Filippo Lippi, in San Michele, al primo altare sulla destra mano di chi entra in chiesa per la maggior porta. Anche in questo quadro vedonsi, col consueto tollerato anacronismo, riuniti quattro santi, e sono, Girolamo ed Elena, Rocco e Sebastiano. Bellissimo è il Santo Girolamo, e per l'espressione della venerabile testa, e per una ricca e ben intesa cappa che veste da cardinale; come pure la Sant'Elena è bellissima in quel suo atto di appoggiarsi alla croce, e con quel volto pieno di amabilità e di candore. Nè meno belle credansi perciò le due figure dei santi Rocco e Sebastiano; quest'ultimo è vestito, e porta in mano due freccie, emblema del suo martirio, mentre San Rocco mostra la piaga del morbo che lo ha assalito. Sono queste figure in atteggiamenti sì umili e naturali, che muovono i riguardanti a devozione, ciò che sempre ottenevano i pittori di quell'età, i quali avean riguardo allo scopo, per cui i quadri sacri facevansi, cioè per aumentare appunto la divozione verso i santi protettori.

Altro restauro di cosa preziosa fu fatto eseguire in quest'anno dal reale Governo sotto la vigilanza della Commissione.

L'antico mosaico che decora la facciata della basilica di San Frediano era prossimo a deperire affatto se non si accorreva al riparo.

Già gli smalti eransi scommessi e in gran parte caduti o per cadere; l'intonaco in alcuni punti discostato, esso pure di cader minacciava: pochi anni ancora e noi perdevamo una rara e pregevolissima opera del secolo XI.

Fu difatti il monaco Rotone, che fece eseguire un tal mosaico, il quale rappresenta l'Ascensione al cielo del nostro Salvatore.

Il Cristo nell'atto di benedire, alla foggia greca sta seduto su di un ricco faldistorio, ma vien sostenuto da due spiriti celesti; al di sotto di esso Cristo stanno gli Apostoli in atteggiamenti di meraviglia: tutta insieme l'opera produce un grandioso ed ottimo effetto, e quel fondo di oro serve a far ben risaltare le sovrapposte figure.

Fu dunque con saggissimo avvedimento richiesto al cavalier Camuccini a Roma, nella sua qualità di direttore dei mo-

saici, un abile artiere di sì fatte cose; ed egli mandò fra noi il Castellini, buon mosaicista, il quale con circa sei mesi di lavoro rimise quell'opera nello stato, in cui ora si vede.

Due bei quadri furono restaurati nell'anno 1829.

Rappresenta il primo la Circoncisione di Nostro Signore: appartiene alla Compagnia del nome di Gesù nella chiesa dei santi Vincenzo ed Anastasio, ed è una delle belle opere che Jacopo Ligozzi facesse mai.

Vedonsi in tal quadro i sacerdoti dell'antica legge eseguire la dolorosa cerimonia. Il più degno fra di essi assiso su ricco faldistorio di velluto, con gli omeri ricoperti di un prezioso thaled e in mano il tagliente strumento, si appresta a compiere il rito, mentre un parente di Gesù gli presenta questo fanciullo, che compiuto l'ottavo giorno volle soggiacere alla legge da esso data.

Tutti intenti sono gli spettatori a tal funzione, ma in particolar modo Maria e Giuseppe, i quali sentono trapassarsi l'anima da quel coltello che sta per ferire il loro benamato figlio.

Alcuni paggi e gentildonne vestite alla foggia del Cinquecento fanno nobile e grata corona alle principali figure, e con lo sfarzo dei loro abbigliamenti e la verità delle espressioni e delle fisionomie formano un tutto che sorprende e rapisce.

Quanto vedesi in questo quadro è ritratto di naturale, nè può dirsi quale e quanta verità sia in quei rasi ed in quei velluti, con cui la maggior parte dei personaggi son ricoperti; si è quasi tentati, in grazia del bell'effetto che produce, di perdonare al pittore quegli errori di abbigliamento che qui più che in altri quadri si riscontrano.

Fu la seconda tavola, restaurata in questo stesso anno, una bell'opera di un pittore nostro quanto valente, altrettanto disgraziato, voglio dire Pietro Testa. Rapprsenta questa tavola un miracolo di San Teodoro vescovo di Lucca, ed è collocata nella chiesa dei santi Paolino e Donato. Anche un tal quadro deperiva a segno che, se poco tempo ancora fosse trascorso, noi lo avremmo perduto irreparabilmente. Ora però, mercè le cure della Commissione e l'abilità del sullodato Nardi, è ritornato in ottimo stato.

Sebbene è gran disavventura che dei quadri collocati nelle chiese si perda la metà del loro bello, perchè, o i luoghi spesso oscuri, ove son posti, o la moltiplicità delle finestre (le quali intersecando i raggi della luce formano dei quadri quasi altrettanti specchi), impediscono di gustare la bellezza del dipinto, e così il disgraziato pittore resta deluso nella sua aspettativa, e perde quella gloria che gli sarebbe dovuta, se il quadro fosse a buona luce situato. Quei molti che hanno veduti i quadri nostri, mentre si restauravano, e specialmente questo, dicano essi se rimessi ai loro altari respettivi appaiono più i medesimi.

Venne dal pittore adunque effigiato in tal quadro il santo Vescovo, che con venerabile faccia innalza le pure sue mani al cielo, che implora a pro degl'infelici.

Un robusto villico viene ad avvisarlo che una mano nemica ha incendiato la bionda mèsse che stava per mietersi; che l'incendio si va dilatando; che i mezzi umani per arrestarlo sono stati infruttuosi; e che senza il braccio onnipossente del Creatore tutto sta per divorare l'ingordo elemento. Ma ecco che alle preghiere di Teodoro un Angelo del Signore discende dalle sfere celesti e viene a spegnere in un istante il fuoco divoratore, restando così illesa la mèsse, unica speme dell'industre bifolco.

Quanta verità ed espressione sia nella testa del santo Vescovo, con qual fierezza ed intelligenza sia disegnato il villano, e quanto sia il tutto dal Testa dipinto con ardire, con magistero, è inutile il dirlo, poichè discepolo com'era del Domenichino e del Cortona, non potè non riuscire eccellente in queste parti.

Tre quadri restaurò il Nardi nel 1830, ma uno di questi si dovette alla munificenza del non mai abbastanza lodato marchese Mazzarosa.

È la famiglia dei Mazzarosa patrona di una cappella gentilizia nella chiesa di Santa Maria Forisportam, al cui altare il Barbieri fece già un quadro rappresentante Nostra Donna assunta al cielo, ed i santi Alessandro e Francesco. Volle adunque il nostro illustre Presidente far rimettere in buono stato questo bel quadro del Guercino, e ciò fece ad intere sue spese.

Ora è dato di ben godere di questo dipinto, il quale è di un effetto mirabile. Bella, maestosa e veneranda è la figura di Nostra Donna, che elevata sulle nubi sen va verso il cielo sua eterna dimora, e che ella riguarda con compiacenza, mentre alcuni graziosi angioletti le fanno rispettoso corteggio.

Al basso del quadro vedesi il santo papa Alessandro genuflesso, ed il serafico San Francesco esso pure in ginocchio, nell'atto di ricevere le sacre stimate. Può ognuno di leggieri vedere quale e quanta espressione abbia dato il Guercino a questa figura, la quale all'atteggiare delle mani e di tutta la persona, allo spalancar della bocca, ci presenta un essere investito da sovrumano spirito: « Spirto di fè, di carità, di speme. »

Tutto che vedesi in questo quadro è dipinto con quella fierezza e maestrìa di pennello che il Guercino metteva nelle opere sue, come fra le altre cose ne fa fede il bel piviale che ricuopre il santo Pontefice.

Il primo quadro restaurato per ordine della Commissione fu un altr'opera dello stesso Guercino, ed esistente nella medesima chiesa.

Rappresenta questo bel dipinto la santa martire Lucia. Anche il Guercino ha in questo quadro seguìto l'uso comune, ed ha rappresentato la santa sotto la forma di bellissima giovine, che genuflessa innanzi ad un altare offre al cielo due occhi, simbolo delle preghiere che porge all'Eterno per i devoti di lei.

Due soli angioletti innalzano al trono di Dio le preci della santa, ed ecco il quadro. Ma in questa semplicità quanta bellezza! e gli angioli e la santa son veramente cosa degnissima, e mentre osservi il quadro, ti senti preso da rispetto e venerazione per cui rappresenta, e da ammirazione per l'esimio pittore.

Il secondo quadro dal Nardi restaurato in quest'anno appartiene alle reverende monache di San Giuseppe, e rappresenta appunto San Giuseppe, San Paolo e San Girolamo.

È stato un tal quadro in antico, ed è anche al presente da taluno tenuto per opera del Franciabigio, ma io son d'opinione potersi attribuire con più verosimiglianza al nostro Zacchia;

pittore, il quale viveva nei tempi di Raffaello. Di chiunque però siasi, non manca esso quadro d'aver del merito, per esser colorito con forza e vivezza, per esser saviamente composto, e per un panneggiar facile e largo alla maniera di Raffaello.

Una tal'opera pure aveva due aggiunte che non poco la deturpavano, ma essendo queste state tolte, fu restituito il quadro alla primiera sua forma.

Anche nell'anno ora decorso, le provvide cure della Commissione e del benemerito Presidente furon rivolte a pro delle belle arti.

Già da gran tempo si deplorava l'infelice stato di una cappella nell'insigne longobarda basilica di San Frediano, la quale dipinta a buon fresco aveva moltissimo sofferto dalle ingiurie dell'età e dalla incuria degli uomini, che nei tempi trascorsi non avevano nel debito conto sì fatte cose.

Ergevasi sul cominciar del nostro secolo una cappella da dedicarsi alla Nostra Donna sotto il titolo della Speranza, contigua a quella, di cui parliamo; ivi si costruiva una cupola, la quale spiovendo sull'adiacente tetto, inzuppava d'acqua l'intiera annessa cappella.

Assai tardi si giunse al riparo di tal danno, quando cioè la vôlta e le lunette eransi già per l'umido filtratovi tutte macchiate e per un terzo cadute. Il rimanente della pittura di tal cappella che non avea sofferto per l'umido, era talmente offuscato, e per la polve e pel fumo, che in alcune parti di essa scorgevasi appena ciò che il pittore avesse voluto rappresentarvi.

Fu dunque dalla Commissione invitato a venire a Lucca un abile restauratore di affreschi, per fargli risarcire detta cappella; ma non piacendole le condizioni di quello, in una sua tornata decise che per quest'anno si facesse ripulire l'antica pittura coi metodi altrove praticati per la pittura a fresco, sotto la vigilanza de' due professori di pittura, membri della Commissione, e del Conservatore delle belle arti. Fu anche stabilito, che da un abile muratore fossero diligentemente rimpellati quei pezzi di scialbo, i quali eran caduti, o minacciavano di cadere in appresso, e mediante un tal saggio provvedimento

fu tronca la strada a danni ulteriori. Prima però di gettare a terra quei pezzi dipinti che fracidi e sollevati cadevano, fecersi ricavare i contorni dell'antica pittura, coll'intenzione di calcarli poi sul nuovo scialbo, al quale doveasi dare un colore uniforme ed armonioso.

Volle la Commissione che il lavoro del ripulimento fosse affidato ad uno che avesse dato saggio di qualche pratica nell'arte del restauratore, e fu scelto il Puccioni, a cui il Nardi è stato prodigo d'insegnamenti, dei quali ha non poco approfittato, come può vedersi da'varii restauri da esso eseguiti, specialmente per la cappella di rito slavo di Sua Altezza Reale, e per i reverendi Padri Francescani.

Ripulita che fu la cappella, sembrò a molti che dovendo restare tutti quei pezzi di scialbo non dipinti, dovessero far bruttura, specialmente quei piccoli, i quali rompevano le masse sì delle pieghe come delle carni; e a dir vero anche a me mal sofferiva l'animo di lasciarla in quel modo, il perchè col permesso del Presidente mi accinsi a fare una prova di restauro sur un quadro di detta cappella. Mi prefissi di toccare il meno che poteva l'antico e di mettere il nuovo in tale armonia con quello, che ad un occhio non prevenuto non apparisse il restauro.

Sciolsi i miei colori con una tempera, operai con amore e diligenza, e sovrapposi al tutto una vernice a cera per richiamare a nuova vita le parti offuscate, e dare ai ritocchi quel lustro che ha il buon fresco e che manca alla tempera.

Un esito assai felice coronò le fatiche mie, e la Commissione volle che proseguissi sul rimanente della cappella l'incominciato lavoro, non lasciando che quei pezzi di scialbo, i quali formavano una gran massa. Qual sia venuto un tal restauro io nol dirò, poichè oggi essendo la cappella aperta al pubblico, può da ciascuno vedersi.

Ora appunto di tal cappella richiamata a nuova vita io voleva tenere ragionamento, poichè mi sembra che essa meriti sotto ogni aspetto l'attenzione comune.

Dirò innanzi a tutto da cui fosse tal cappella edificata, chi ne fosse il dipintore, e quindi descriverò partitamente ciò che in essa si volle rappresentato.

Fu, per quanto consta dalle antiche memorie, Pasquino Cenami, priore allora della chiesa di San Frediano, che circa all'anno 1506 edificò una tale cappella, e la fece dipingere quale oggi si vede; ecco l'antica memoria estratta dall'Archivio di San Frediano, prima che questo abbruciasse: *Una porro cappella Sanctae Crucis cum vetustate collapsa esset, fuit a Pasquino Caenamio eiusdem ecclesiae Sancti Frigidiani praesule a fundamentis restituta, et Sancto Augustino dicata circa annum 1506.* E tale memoria viene convalidata dall'iscrizione lapidaria, che vedesi sul pavimento di essa cappella, e precisamente ai piedi di una figura, scolpita a bassorilievo, che rappresenta esso priore. Una tal leggenda è oggi corrosa al segno, che non sarebbe dato d'intenderla se non venisse in soccorso a tal uopo la preziosa Raccolta delle iscrizioni lapidarie appartenente altra volta alla nobil casa dei Baroni, e che ora conservasi nella pubblica Biblioteca.

Essa dice adunque così:

PASQUINUS TEMPLI HUJUS PRIOR
SACELLUM D. AUGUSTINI DICAVIT
SIBI ET CANONICIS SUIS
MONUMENTA CONSTRUXIT A. S.
MDVI.

Non v'è alcun dubbio sul dipintore di questa cappella: oltrechè le antiche memorie nostre concordano tutte nel dire che questa fu opera di Amico bolognese, anche il Vasari cita questo dipinto dell'Aspertino, anzi lo dice una delle migliori opere che maestro Amico facesse. Qui pure convien deplorare che il Vasari non abbia veduta con gli occhi proprii questa cappella, poichè avrebbe preso di maestro Amico un concetto migliore di quello n'ebbe, nè avrebbeci narrato la fola del dipinger quello con due pennelli e con ambe le mani. Forse avrà scritto ciò a maestro Giorgio qualcuno non troppo affezionato al nostro Aspertino, ovvero qualche artista lucchese, il quale avrà visto a malincuore che fuor della patria si andassero cercando dipintori. Credo bene che da qualcuno più avido di guadagno che di gloria possa dipingersi con due pennelli: uno cioè migliore per chi paga bene, l'altro adattabile a tutti i

prezzi; io ho sempre inteso in questo senso cotale espressione. Che per dipingere come maestro Amico faceva nella nostra cappella, fa di mestieri un sol pennello, una sola mano che lo sostenga, ed una buona testa che lo diriga.

Ora ciò non si accorda col Vasari, il quale fa dipingere il nostro maestro con due mani, con due pennelli, e con una testa strana e quasi da matto.

Ecco come esso si esprime sul proposito della nostra dipintura:

« Ed a Lucca in San Friano (fece) una cappella, con strane » e bizzarre fantasie, e con alcune cose degne di lode, come » sono le storie della Croce, ed alcune di Sant'Agostino, nelle » quali sono infiniti ritratti di persone segnalate di quella » città. E per vero questa fu delle migliori opere che maestro » Amico facesse mai a fresco di colori. »

Io non son certo di quelli che a tutto costo vogliono far credere il Vasari uno storico parziale, il quale lodi a cielo tutto che fiorentino sia, e metta nelle infernali bolgie le altre scuole italiane; io, diceva, non ho questa trista opinione di lui, che anzi trovo aver egli lodato fuor misura chi lo meritava, quantunque Fiorentino non fosse. Che se della scuola fiorentina si è un poco più compiaciuto, ne avea ben d'onde; poichè quale altra scuola può vantare tanti sommi artisti quanti la fiorentina ne novera?

Sia pur vero, come è verissimo, che tutte le città della Toscana abbiano contribuito a far risorgere la quasi estinta pittura, Pisa col suo Giunta, Siena col suo Guido, Lucca col suo Berlinghieri, Arezzo col suo Margaritone, Firenze col suo Cimabue: in niuna però se non in questa, ha fiorito un Giotto, un Masaccio, un Leonardo, un Michelangelo, un Fra Bartolommeo, un Andrea. Sia lode dunque alla Toscana tutta, ma in special modo sia lode a Firenze, madre feconda di uomini insigni per virtù somma, e come la chiamò il chiarissimo abate Missirini:

. . . . eletta parte
Chiara nell'armi, nel saper, nell'arte.

Lodisi poi il Vasari che tante preziose memorie sulle arti

e sugli artefici ne ha trasmesse, ma non lodisi quando sulla fede altrui dice male di un artista che non conobbe, o di un opera che non vide. Io non so trovare nella nostra cappella le strane e bizzarre fantasie che egli dice, mentre tutto che di bizzarro vedesi in essa, si riduce ad un fregio di così detti arabeschi.

E non vi sono nella cappella, di cui si tratta, otto quadri saviamente composti senza strane fantasie? a quelli dunque bisognava badare, e non ad un fregio che forse avrà fatto qualche discepolo, al quale il gusto del secolo per gli arabeschi permetteva sfoggiare in strane e bizzarre fantasie. Che se pure anche il fregio vuolsi fatto da maestro Amico, non deve sorprendere se si riscontra in esso del bizzarro, poichè ci dice lo stesso Vasari che « rare volte nasce un ingegno bello che nelle » invenzioni delle opere sue stranamente non sia bizzarro e » capriccioso, » e si potria in questo caso fare all'Aspertino l'epitaffio che già fu fatto a Pier di Cosimo:

> S'io strano, e strane fûr le mie figure;
> Diedi in tale stranezza e grazia ed arte.
> E chi strana il disegno a parte a parte,
> Dà moto, forza e spirto alle pitture.

A me basta che il Vasari sia costretto a confessare, come udimmo, che in essa cappella vi son cose degne di lode, e che questa fu la miglior opera che maestro Amico facesse mai. Dunque ciò basti quanto all'artefice di essa.

Descriverò adesso partitamente le storie in tal cappella rappresentate. Dirò prima di tutto come la cappella anzidetta sia ripartita in una vôlta a crociera, in tre lunettoni, in quattro quadri al basso, ed in un arco con due pilastri che lo sostengono all'ingresso: il quale arco è stato pure egregiamente dipinto dal nostro maestro Amico bolognese, che nulla ha risparmiato per fare un'opera veramente compìta. A dir vero però, a me sembra che tutta la facciata della parte dell'Epistola sia stata dipinta da altra mano sui contorni dell'Aspertino, perchè troppa differenza vi passa da questa a quella di contro.

Mi verrebbe quasi la voglia di credere che maestro Amico

facesse tutte le invenzioni e i disegni della cappella, i quali poi per la maggior parte fossero eseguiti da suo fratello Guido, che ci dice il Lanzi essere stato un giovine di squisita diligenza nel dipingere, sicchè quando morì, venne dai poeti suoi concittadini compianto con molta copia di versi. E veramente nelle due storie, situate al corno dell'Evangelio, sonovi delle cose dipinte con tale squisitezza, che appena coll'olio si potrebbe fare altrettanto.

Se taluno poi domandasse qual sia il merito di un tal dipinto, io non esiterei a rispondere che è moltissimo, e che una tal cappella può tenersi per cosa bellissima, grande e vaga, sì per la forza de'colori e per la pratica e pulitezza del maneggiarli sul muro, e sì per la invenzione e collezione delle cose.

Sonovi invero molti errori nel disegno in ispecial modo nelle estremità, le quali non son segnate con quella purezza dei Cinquecentisti di prim'ordine: ma ci avvisa maestro Giorgio nostro « che sempre si è potuto vedere nei pittori, che » quelli, i quali hanno ben disegnato, hanno avuto qualche imperfezione nel colorire, e molti che fanno perfetta una qualche » cosa particolare, lasciano poi per la maggior parte le cose loro » più imperfette che perfette. Il che per il vero nasce dalla dif» ficoltà dell'arte, la quale deve imitare tanti capi di cose, che » un artefice non può giungere a farle tutte perfette. » Perciò tali errori di disegno conviene alcun poco perdonarli a colui, che ha saputo fare spiccar dal muro le figure in esso dipinte con forza delle ombre, mostrando così di aver ben compreso il detto di Leonardo, « che chi fugge le ombre fugge la gloria » dell'arte appresso li nobili ingegni, e l'acquista appresso » l'ignorante volgo, il quale nulla più desidera che bellezza » di colori, non conoscendo il rilievo. »

È figurato nel centro della vôlta un Dio Padre, il quale con una mano tiene il mondo e coll'altra sta in atto di benedire. Una corona di festivi angioletti gli sta intorno, e con varii strumenti formano un armonioso concento al loro Creatore. Sono nei quattro angoli della vôlta effigiati i quattro profeti Isaia, Geremia, Ezechiello ed Elia ritti in piedi, e con aspetto e positura adattata a ciascuno di essi; i due prossimi alla fine-

stra sono per metà deperiti, ma gli altri due mostrano nella freschezza e vivacità delle carnagioni, nel girar delle pieghe, nello sfilar delle barbe e dei capelli, quanto maestro Amico fosse perito nell'arte sua. Sono anche effigiate nelle lunette della stessa vôlta le quattro sibille (cioè la Libica, la Delfica, la Cumana e la Tiburtina) a sedere, vestite con belle movenze di pieghe, e con atti pronti e similissimi al vero. Alcune di esse hanno una fisonomia sì dolce e piacevole, che molto rammentano quelle del Perugino e del Garofolo. Nel mezzo di queste sibille e di quei profeti veggonsi altri angioletti in varie e graziose attitudini, i quali reggono delle tavolette, ove sono scritti dei caratteri inintelligibili. Anche negli angoli della vôlta sonovi quattro putti, che sostengono gli stromenti della crocifissione di Gesù Cristo. Tutte queste figure campeggiano su di un fondo azzurro, e saviamente son figurate in un arazzo, come lo dimostra il fregio che le circonda quasi fosse tessuto; e nello stesso modo ha voluto esprimere i lunettoni, dei quali ora parleremo.

In quello di mezzo aveva il pittore rappresentato il Giudizio finale, quando Cristo giudice condanna i reprobi alle pene sempiterne, e chiama i buoni a godere la beata vita in paradiso. Questo lunettone ha molto sofferto, sia per l'apertura d'una finestra fatta nel centro di esso, sia perchè moltissimo è stato danneggiato dall'acqua e dal sale della calcina, e se si eccettuino alcune teste di beati, poco più si vede di una tal dipintura.

Il lunettone poi che vedesi alla parte dell'Evangelio è assai ben conservato, ed è figurato in quello Cristo Gesù, che morto e deposto dalla croce vien portato al monumento.

Immaginossi il pittore nel comporre di quest'opera il dolore che provano i parenti stretti e gli amorevoli amici, nel riporre il corpo morto di alcuna persona carissima.

Ivi si vede la Nostra Donna piena di un dolore profondo, ma qual si conviene alla Madre di Dio. Il pietoso Nicodemo, il buon Giuseppe d'Arimatea, ed il Discepolo diletto uniti a varii altri, sostengono il lenzuolo, sul quale posa Gesù, che invero non può meglio rappresentare una persona allora morta e non anco del tutto irrigidita. Molte pie donne sono presenti

alla scena ferale, e fra queste ben si distingue quella di Magdalo, che inginocchiata dinanzi all'estinto Signore, ne bagna di caldo pianto un piede e lo asterge con i suoi lunghi capelli. Alcune poi di esse donne, le quali non hanno la virtù e la fermezza di Maria, prorompono in lamentanze, e con lo spalancar della bocca chiaramente dimostrano che il loro dolore è veemente, e si manifesta con grida di disperazione; e così formano un bel contrapposto col dolore concentrato di Nostra Donna, che tenendo con riverenza una mano del morto Figlio si mostra rassegnata ai divini voleri. Due figure di femmine sedute ed atteggiate al dolore sono ai lati estremi del quadro, le quali, a dir vero, poco hanno che fare con l'azione che rappresenta.

Io penso che tali donne sieno ritratte dal naturale da persone famigerate dei tempi del dipintore, e quivi da esso collocate a titolo di onore. Mi conferma in questo divisamento il vederle vestite alla foggia del Cinquecento, mentre il restante si adatta meglio agli antichi costumi ebraici.

Anche l'Aspertino è caduto nell'errore comune a molti pittori, di dare cioè al luogo, ove fu deposta la spoglia di Gesù, la forma di cassa mortuale o sarcofago, e non di una stanza incavata nel masso, come chiaramente ci fa conoscere l'Evangelio essere stato il sepolcro nuovo di Giuseppe d'Arimatea. Sono però in tal quadro sì ben conservate le tre unità, e n'è sì bella la composizione e l'effetto, che gli si può condonare questa trascuranza del costume.

Prenderò ora a descrivere il lunettone di contro, cioè quello dalla parte dell'Epistola, di cui non sarà sì facile investigare il soggetto rappresentatovi.

Vedesi in quel quadro un vescovo barbato sedente, rivestito di abiti pontificali, il quale dà un libro ad alcuni religiosi che gli stanno genuflessi dinanzi; ed inoltre alcuni secolari che assistono a tal funzione.

Qualcuno potrebbe forse ravvisare espressa in questo dipinto l'unione (seguita nel tempo appunto, in cui fu dipinta la cappella) fra i nostri canonici di San Frediano e quelli Lateranensi: « Vedeva il priore di San Frediano con i suoi religiosi » che la loro congregazione diminuiva ogni giorno, e che la

» maggior parte dei loro monasteri era data in commenda, fa-
» ceva perciò la detta unione, e cedeva alla congregazione del
» Laterano il monastero di San Frediano con le dieci priorìe
» che ne dipendevano, a condizione che quei del Laterano, i
» quali venissero ad abitare nel monastero di Lucca, doves-
» sero a questi uniformarsi riguardo all'abito, e portare una
» cappa nera al disopra del roccetto; come pure si pattuiva,
» che il priore di San Frediano, il quale era allora il lodato
» Pasquino Cenami, conserverebbe questa dignità durante la
» di lui vita, e che coloro che a lui succederebbero, godereb-
» bero dei medesimi privilegi, che consistevano, fra le altre
» cose, nel poter usare le feste solenni degli ornamenti ponti-
» ficali. » Tutto ciò rilevasi dalla Bolla di Leone X, che con-
ferma l'anzidetta unione.

Ma anche più della predetta opinione potrebbe sembrare veridica a tal'altro quella, che ivi si rappresentasse Felice II vescovo di Lucca; il quale concede all'abate Babbino ed ai suoi monaci il possesso del monastero di San Frediano.

Leggeva io in quel fonte inesausto delle nostre antiche pergamene, da varii date alla luce, ed in ultimo, in maggior copia e con maggior correttezza, dal benemerito e dotto uomo abate Domenico Bertini di grata ricordanza, leggeva, dissi, come nell'anno 685 un certo Faulone, maggiordomo del re Cuniperto, fece restaurare, e dotò il monastero dei santi Vincenzo e Frediano di Lucca, come si rileva dal diploma dello stesso monarca. Questo facoltoso e pio benefattore, non contento di ciò, offerì all'abate Babbino ed ai monaci, oltre a molte altre cose, le decime eziandio di tutti i suoi beni. Ora sendo a quel tempo i monasteri sotto la giurisdizione suprema dei vescovi, procurarono quei monaci di ottenere il consenso di Felice II, che reggeva a quei dì la Chiesa lucchese; si mostrò questi molto propenso a convalidare con la sua autorità la dotazione fatta da Faulone, ed a favorire non poco l'istituto monastico in questa nostra città. Infatti nel giorno 20 gennaio dell'anno accennato rilasciò a Babbino ed ai suoi monaci il monastero di San Frediano, sotto certe condizioni, e con certe restrizioni, onde fu steso un atto, col quale il vescovo prometteva la stabilità di ciò che aveva disposto.

Ora premesso un tale squarcio di storia patria, potrebbe agevolmente credersi, come diceva, che quel dipinto rappresentasse esso vescovo Felice, quando nel giorno 20 gennaio del 685 consegna il rescritto all'abate Babbino presenti i monaci, e con esso dà loro il possesso del monastero di San Frediano e delle elargizioni di Faulone.

Potrebbe anche confortare in questa opinione il vedere in tal quadro effigiati alcuni cospicui personaggi secolari, e fra questi uno che all'ampio abito di velluto guarnito di pelli, ed alla faccia piena e dignitosa, pare appunto il maggiordomo del re longobardo.

Per quanto sembrino verosimili tali opinioni, nonostante, fatte su ciò più accurate indagini, io mi sono convinto, non altri poter essere il vescovo quivi rappresentato se non il gran dottore Agostino, il quale sia nell'atto di dar la regola a'suoi canonici. L'essere la cappella, di cui si tratta, dedicata al detto santo, e i canonici di San Frediano sotto quella regola, mi conferma in questa persuasione; e quantunque Sant'Agostino non désse veramente ai suoi canonici una regola scritta, pure il pittore, affine di farsi intendere, può prendersi l'arbitrio di rappresentarlo come se realmente l'avesse data in quel modo.

Il primo dei quattro quadri al basso, cioè quello che si trova alla destra di colui che entra nella cappella, rappresenta un miracolo del nostro santo vescovo Frediano, il quale vien narrato da San Gregorio Magno nel lib. III dei suoi *Dialoghi* in questi termini:

« Ma ancor questo non tacerò, che narrandolo il venera-
» bil'uomo Venanzio vescovo di Luni, seppi due giorni sono.
» Perciocchè mi disse avere avuto la Chiesa lucchese, la quale
» è assai vicina alla sua, un vescovo di meravigliosa virtù,
» chiamato Frediano, il quale fece, come si testimonia da tutti
» che quivi abitano, questo grandissimo miracolo: che cor-
» rendo l'Ausero fiume, accanto alle mura di quella città,
» spesso si diffondeva, uscendo dal letto suo, per tutti i campi
» quivi all'intorno, e rovinava, e spiantava ciò che in quelli
» era stato seminato e piantato; perocchè stretti i paesani da
» gran necessità si misero con ogni studio a far opere da de-
» viare il detto fiume per altra via; ma non venne loro fat-

» to, con tutto che molto faticassero, di cavarlo dal proprio
» letto.

» Allora l'uomo del Signore Frediano, provvedutosi di un
» piccolo rastrello, se n'andò dove correva il detto fiume, e
» quivi fece orazione al Signore, ed appresso comandando ad
» esso fiume che lo seguitasse per dove parve a lui, si andò
» trascinando dietro il detto rastrello, e l'acqua di quello, la-
» sciato il proprio letto ed il suo consueto corso, lo seguitò
» sempre e andò secondo che il rastrello segnava, facendosene
» un nuovo per dove e come volle il santo uomo, lontano
» dalla città, e così per l'avvenire non fu più di danno ai
» campi ed alle cose che producevano per uso degli uomini. »
Fin qui San Gregorio.

Il pittore adunque, nel formare la composizione del suo quadro, ha avuto sott'occhio questa leggenda e vi si è attenuto.

Vedesi in questo dipinto una parte del fiume che scorre in vicinanza della città di Lucca, la quale il pittore ha quivi ritratta. Alcuni robusti campagnuoli ignudi si affaticano in piantar puntoni ed in far palizzate, per deviare, se fia possibile, lo stesso fiume dal corso devastatore fin lì tenuto; altri e non pochi operai si affaticano nel tagliare da una selva vicina degli alberi, ed altri son tutti intenti a renderli adatti alla grand'opera che si va infruttuosamente tentando. Intanto il santo vescovo Frediano è giunto sul luogo, e dato di piglio ad un piccolo rastrello comanda per divina inspirazione al fiume di seguire la nuova via, che con tal rastrello gli va tracciando. Vedonsi allora le acque, obbedienti alla voce di Colui che nei primordii del mondo creò il firmamento in mezzo ad esse, anzichè seguire le leggi naturali, deviare il loro corso ed aprirsi una nuova via, dove il santo loro la segna.

Di qua dal fiume sono quattro uomini ritratti al naturale, e vestiti alla foggia del Cinquecento. I due primi sembrano cospicui personaggi, e crederei di mal non appormi dicendo, esser essi due stretti parenti del nostro priore Pasquino, e forse quello dinanzi il suo stesso fratello Francesco de' Cenami, il quale dal 1506 al 1510 fu quattro volte Gonfaloniero della Repubblica.

Gli altri due ritratti poi che vedonsi dietro a questi, io credo di poter asserire non esser d'altri che degli artefici della dipintura medesima, i quali, seguendo il lodevole costume di quei dì, ci lasciarono in tal quadro in cambio del nome la loro immagine. Penso dunque che il primo inverso l'ingresso della cappella sia messer Amico medesimo, e l'altro accosto al pilastro il fratello di lui Guido; ed ecco ciò che mi conforta in questo mio divisamento. Il giovane patrizio che sta innanzi, accenna con ambe le mani alcuna cosa guardando gli spettatori, cioè con la destra accenna la dipintura, e con la sinistra indica colui che ha dietro di sè; adunque, a sentimento mio, non può altro aver voluto far dire a noi il pittore con questo doppio gesto, se non se: *Ecco dietro di me quelli, che sì bell' opera inventarono e dipinsero.* Nel quadro che è accosto al descritto, ha espresso il dipintore la Nascita del Redentore nostro, o per dir meglio l'Adorazione dei pastori. Vedesi di fatto in questo dipinto il bambino Gesù seduto in terra, e la Nostra Donna che l'adora, insieme con varii pastori e pastorelle che portano le loro offerte al Desiderato delle genti; il santo Giuseppe appoggiato a' ruderi del presepe guarda con compiacenza il divin Pargoletto; nè mancano in distanza l'Angelo che avvisa i pastori, ed i Savi dell' Oriente che portano con loro incenso, oro e mirra, per offrirlo a Gesù come a sacerdote ed a re.

Sonovi in questo dipinto belle teste, d'aria e di fisonomia varie, così di femmine come d'uomini; e nella Nostra Donna si conosce quella onestà, bellezza e grazia che si conviene alla Madre di Dio.

Nel terzo quadro, cioè in quello accanto alla finestra dalla parte dell'Evangelio, figurò il pittore un santo vescovo in abiti pontificali che assistito dal suo clero battezza un catecumeno, alla presenza di alcuni personaggi costituiti in dignità, e di numeroso popolo, mentre due altri catecumeni spogliansi dei loro abiti per ricevere quel sacramento.

Nella mancanza assoluta di notizie certe sul soggetto rappresentato in questo quadro, io dopo mature riflessioni ho creduto di ravvisarvi il Battesimo di Sant' Agostino conferitogli da Sant' Ambrogio arcivescovo di Milano. L'esser tre i battez-

zandi, dell'età all'incirca corrispondente a quella descritta dallo stesso Sant' Agostino, e l'essere il battezzante un santo vescovo, mi ha confermato in questo divisamento; che cioè il santo vescovo sia Ambrogio, colui che sta in atto di essere battezzato sia il catecumeno Agostino, e gli altri due che spogliansi, siano Alipio e Adeodato. Ecco come si esprime Sant' Agostino medesimo su tal soggetto nelle sue *Confessioni:*

« Subito che fu tempo di essere annoverato tra i fedeli,
» partendoci dalla villa ritornammo in Milano. Si compiacque
» Alipio di rinascere in mia compagnia.... e si aggiunse a noi
» anche Adeodato mio figliuolo.... essendo di 15 anni di età. »
Infatti qual soggetto più degno da trattarsi per un pittore, in una cappella a quel gran santo dedicata? Di due conversioni celebra la Chiesa annua solenne ricordanza, del vaso di elezione Paolo ai 25 di gennaio, e del gran dottore Agostino ai 5 di maggio, giorno in cui questo santo ricevè per mano del grand' Ambrogio le acque rigeneratrici.

Il personaggio che è più vicino al neofito sembra essere un magistrato, il quale faccia quivi l'ufficio di padrino. È questi rivestito di un broccato in oro, e foderato di pelli; tiene in testa una rossa berretta, ed è decorato di una specie di pallio nero. La carta che tiene in mano era altra volta scritta, ma ora i caratteri sonosi resi inintelligibili; solo al cultissimo e degnissimo accademico signor abate Barsocchini è riuscito di leggervi distintamente la parola *Primicerius;* laonde da questa parola son io ito indagando, qual primicerio potesse quivi rappresentarsi, ed ho potuto convincermi essere il detto magistrato il Primicerio dei notari, *Primicerius notariorum*, carica cospicua sotto l'imperio del gran Teodosio, magistratura accompagnata dai littori come il console.

E non senza un perchè ha messo il nostro pittore un tal magistrato assistente al battesimo di Agostino, essendo quello incaricato di notare tutto che di grande e d'importante accadeva nell' imperio.

Si può veramente questo quadro riguardare come cosa bella e rara, sì per la composizione ricca senza confusione alcuna, sì per la verità, bellezza e finitezza delle teste, le quali sono in questo quadro bellissime, e tali, che qualunque più

abile pittore non isdegnerebbe di averle fatte: e sì infine per il fondo, nel quale sono varii pezzi d'architettura che sfuggono con tutta verità; oltre che il paese è di un bellissimo effetto.

A taluno potrebbe sembrare strano, che il pittore abbia rappresentato il Battesimo di Sant'Agostino a cielo scoperto, e non anzi nella chiesa di Milano, ove fu eseguito. Io credo che la cagione ne sia stata l'essere gli altri tre quadri in campo di paese; e siccome il far questo solo in un interno gli avrebbe forse stonato, e sarebbe paruto grave, così avrà creduto meglio di sostituire all'interno della chiesa un arco trionfale, volendo forse con ciò alludere al trionfo della verità sull'errore riportato da Agostino.

Nel quarto quadro, ossia il primo sulla sinistra entrando, espresse il pittore il solenne trasporto dell'antichissima e veneratissima immagine del nostro Crocifisso, cognito al mondo cristiano sotto il titolo di *Volto Santo di Lucca.*

Fu una tal traslazione eseguita, secondo la narrazione del diacono Leboino, nell'anno 782 dal beato Giovanni che reggeva in quel tempo la Chiesa lucchese. Ed il pittore stette in parte alla narrazione del diacono, ed in parte si attenne ad un'antica leggenda. Fu quivi dipinta tal traslazione non già perchè fossevi in prima riposta la sacra immagine, come molti hanno creduto, ma perchè riposano in questa cappella appunto le ceneri dell'anzidetto beato Giovanni.

Mi è noto avere il chiarissimo Lami opinato, anzi sostenuto, che un tal simulacro fosse a noi portato in pittura da cotale Stefano lucchese, il quale fece ritorno da Gerusalemme il 1078, e che nel secolo susseguente fosse poi trasportato in rilievo, come al presente si vede; ma la falsità di questa opinione si paleserebbe colla sola scorta della ragione; poichè a qual pro commutare un'immagine in pittura in una immagine in rilievo poco dopo la di lei traslazione? E come farlo sotto gli occhi di un popolo devoto del santo simulacro, fra cui forse si trovava ancora qualche testimonio oculare del fatto? Ma ben altro che induzioni abbiamo oggi da contrapporre alla sentenza del Lami: oltre le antichissime monete lucchesi, nelle quali è scolpita l'immagine del Volto Santo, abbiamo due

brevi di Pasquale II dati l'anno 1107: uno a Rangerio, allora vescovo di Lucca, l'altro ai signori canonici della Cattedrale, per i quali si conferma al primo ed ai secondi il poter conseguire parte delle oblazioni che venivano fatte dai fedeli alla cappella di Santa Croce, in quel modo che conseguite le avevano i vescovi ed i canonici predecessori da molto tempo. *Confirmamus ut.... in perpetuum habeatis oblationum partes, quae vel ad altaria matricis ecclesiae, vel ad Vultus sacrarium offeruntur, sicut easdem partes praedecessores tui, multorum temporum Episcopi, quiete ac pacifice possedisse noscuntur etc.*

Ora dall'anno 1098, epoca del ritorno di Stefano da Gerusalemme, all'anno 1107, data dei brevi anzidetti, non vi corrono che nove anni, e per conseguenza non v'entrano i *praedecessores* di *Rangerio*, e molto meno il *multorum temporum*, onde cade rovinoso il sistema del Lami. Ma di ciò basti.

Il pittore adunque affine di farsi viemeglio intendere seguì il costume di molti suoi contemporanei, e trascurando l'unità dell'azione sì necessaria, replicò in due luoghi il soggetto medesimo.

Espresse egli nell'ultimo piano del quadro, quando la navicella, ove è collocata la sacra immagine, si presenta alla vista del porto di Luni. Sono ivi i Lunesi che inutilmente si affaticano di raggiungerla per farsi signori del santo simulacro. Alle sole preghiere del santo vescovo Giovanni si concede grazia, e la navicella si avvicina a lui, che genuflesso sul lido divotamente l'attende unitamente al suo clero ed a varie comunità sì regolari come secolari. Vedesi già preparato il carro, ove deve esser posto il simulacro, soggetto di contesa, onde la volontà divina meglio sia nota, lasciandolo in balìa di due giovenchi.

Nel primo piano poi del quadro vedesi la Santa Croce sul medesimo carro riccamente addobbato, e sorretta dal beato Giovanni in abiti pontificali. Vien circondato il carro da una folla immensa di popolo e preceduto dai leviti, i quali innalzano al cielo il cantico di giubilo. Vedesi quivi un numero infinito di teste bellissime, varie tutte di fisonomia, di espressione, di sesso, di età, e la maggior parte ritratte di naturale,

talchè può dirsi esservi veramente quella mischianza descritta da Leboino di *venerabilis clerus, religiosus populus, devotissimus foemineus sexus, senes et iuniores, pueri et puellae.*

Ben si vede essere stato il nostro dipintore attaccatissimo nell'esprimere questo trionfale trasporto alla narrazione, poichè quivi i sacerdoti, i quali cantano con certi moti così simili al naturale che par quasi sentirne le voci, quivi i magistrati sopra ricchi palafreni, quivi i religiosi regolari, gli eremiti, il popolo, e tutti espressi con verità e grazia grandissima.

Sonovi inoltre nello innanzi del quadro due fanciulli che scherzano con un piccol cane con movenze veramente infantili, mentre una vecchiarella curva sotto il peso di lunga età va loro dietro appoggiandosi sul bastone, e sembra dire: « Io pure fui altra volta bambina. »

Bello è il simulacro del Santo Volto, ma non ha creduto bene il pittore ritrarlo dall' originale, bastandogli solo che alla veste talare ed al regio diadema si riconoscesse per l'immagine venerata; ha voluto anche per lo colore tenersi a quello che aver doveva quando a noi sen venne, anzi che a quello acquistato per il volger degli anni e per lo fumo dei lumi e degli incensi; come pure nelle forme del volto si è tenuto alquanto più gentile.

Non mi è ignoto che Franco Sacchetti nelle *Novelle* sue, citando una predica di un tal frate siciliano, si è permesso di censurare il nostro simulacro, e che il dottissimo Muratori ha ripetuta a un dipresso la stessa frase del predicatore, la quale però a me sembra poco degna di quel grand'uomo.

Dice dunque il Muratori, « che il nostro Crocifisso non è » la vera immagine del Salvatore, ma bensì la figura di un » uomo pendente in croce. » Se dir volle con ciò, esser la nostra immagine scolpita con forme alquanto grossolane, e non ravvisarsi in essa quella bellezza e grazia che nel volto del Salvatore si crède dovesse essere, conveniva ricordarsi dei tempi in cui fu scolpita, della nazione presso la quale si eseguì, e dell' artefice di essa; al quale forse la sola buona volontà bastò per divenire scultore; ed allora avrebbe di leggieri potuto osservare che, se il nostro Crocifisso non è di belle for-

me, è simile però a tanti simulacri di quell'età, se pur non è migliore.

Sembra ignorasse il Muratori ciò che in tempi tanto più felici per l'arte avvenne a Donatello scultor fiorentino, il quale fatto un Cristo di legno con fatica grandissima, e chiamato a vederlo Filippo di Ser Brunellesco per averne il di lui parere, questi gli disse sembrargli avesse messo in croce un contadino: al che Donato diede quella risposta, passata poi in proverbio e che calzerebbe bene a molti critici dei dì nostri: « Se così facile fusse fare come giudicare, il mio Cri-
» sto ti parrebbe Cristo e non un contadino; però piglia del
» legno e prova a farne uno ancor tu. » Convien credere nei tempi del Muratori non si vedessero quei tanti Crocifissi che siam costretti a veder nei dipinti o scolpiti in molte chiese ed in molte strade, sì delle città e sì delle campagne (i quali anzichè esser simili al Salvatore passar potrebbero per l'immagine del cattivo ladrone); poichè allora non si sarebbe scandalizzato della immagine del nostro Crocifisso, il quale noi teniamo per un oggetto di culto e di venerazione, e non per una bella scultura.

Affine poi di render perfetta in tutte le sue parti la nostra cappella, volle l'Aspertino, come si è detto, dipingere con isquisita diligenza il sotto dell'arco che mette in detta cappella, ed i pilastri che un tal arco sostengono, e lo fece con quest' ordine.

Incominciò al disopra del capitello una mezza figura a colori situata in un tondo, e quindi fece seguire un quadro di chiaroscuro, poi altra figura in colori, e quindi altro quadro; talchè son cinque i dipinti a colori, e quattro i monocromati. Volle il nostro maestro Amico effigiare nei tondi, con atti pronti e simili al vero, quei santi, i cui corpi riposano nella insigne basilica di San Frediano, e sono la santa martire Fausta, il santo re Riccardo, il santo vescovo Cassio, e la Santa vergine Zita. Nel centro dell'arco evvi un suonatore visto di sotto in su. I quadretti poi di chiaroscuro rappresentano l'Orazione di Cristo Gesù nell'orto degli olivi, l'ultima Cena con gli Apostoli, quando lava loro i piedi, e quando subisce la flagellazione alla colonna. Anche nei pilastri sono sei belle

figure di chiaroscuro, ben mosse e panneggiate largamente; rappresentano esse sei apostoli, e sono San Pietro, San Simone e San Giacomo dall'una parte; San Paolo, Sant'Andrea e San Giovanni dall'altra.

Terminata la descrizione della cappella, cade in acconcio di fare una riflessione, quanto cioè i soggetti tratti dalla nostra augustissima religione atti sieno a toccare il cuore e ad insinuarsi nell'anima per mezzo della vista.

Il vecchio ed il nuovo Testamento, gli atti dei martiri, le geste degli eroi cristiani, le ceremonie stesse del culto, quanti soggetti non somministrano atti a sublimare lo spirito, ed a migliorare il cuore! Fino il Diderot restava commosso dalle cerimonie religiose al segno di scrivere: «Io mai non vidi » quella lunga fila di ministri, coi loro abiti sacerdotali, quei » giovani accoliti vestiti delle bianche loro cotte, spargendo » fiori dinanzi al Santo Sacramento: quella folla che gli pre- » cede e gli segue in un religioso silenzio; tante persone colla » fronte chinata a terra; mai non ho udito quel canto grave » e patetico, intuonato dai sacerdoti, ed alternato affettuosa- » mente da un infinito numero di voci di uomini, di donne, » di fanciulli, senza che il cuore siamisi agitato, io stesso non » abbia trepidato, e che gli occhi non mi si sieno riempiti di » lagrime. V'ha in questo un non so che di grande, di tristo, » di solenne, di melanconico. » Fin qui il Diderot, parlando della Esposizione di Parigi del 1765.

Gli stessi effetti producono su di noi tutti i sacri soggetti, quando sono ben rappresentati. E valga il vero, gl'italiani pittori in questo sonosi mostrati tanto superiori alle altre nazioni, che niuna sacra rappresentazione degli oltramontani e degli oltremarini può mettersi colle nostre a paragone, se si eccettuino le opere dell'immortale Pussino, che io considero quasi come italiano.

Il cuore più corrotto alla vista delle vergini dipinte da Raffaello o da Leonardo, alla rappresentazione delle geste dei santi per mano del beato Angelico e di tanti altri, deve sentirsi, se non mutato, condotto almeno a più casti pensieri.

Coloro, i quali dicon la religione cristiana non somministrare soggetti degni di una bella pittura, di una bella scultu-

ra, s' ingannano a partito, e mostrano di non aver vedute o di non aver comprese le meraviglie operate dai Quattrocentisti e dai Cinquecentisti nel genere sacro.

E non somministra l'istoria di questa religione gli stessi mezzi, ed anche maggiori di quelli offeriva il politeismo agli artisti? A riserva di ciò che il pudore vuol velato, non permette il dipingere qualunque ignudo, e, quanto si voglia, bello?

Il San Sebastiano dipinto da Fra Bartolommeo è una riprova, che non le sole statue antiche sembraron qualche volta viventi.

Il nostro Adamo modellato dall' Eterno, e la nostra Eva formata dalla costa, non son essi due ignudi, nei quali un artefice possa fare sfoggio della più squisita e più perfetta bellezza?

Il nostro Cristo risorto ed i nostri Angeli non possono figurarsi belli quanto gli Apollini ed i Genii dei gentili? La nostra Maddalena sotto il pennello divino del Correggio non è inferiore alla Venere per grazia e bellezza di forme. La Maddalena penitente del Canova è forse men bella dell' Ebe? dimanda a ragione l'autore del *Saggio sulla Storia della Letteratura italiana ne' primi 25 anni del secolo XIX.*

La differenza dunque non istà nel non potere in questa religione esprimere il bello in tutta la sua perfezione, ma nel dirigere i nostri pensieri a più nobile scopo che non faceva il politeismo. Poichè vedendo i nostri progenitori sì belli, ci risovviene da cui furon creati e che la trasgressione ai divini comandi costò loro la perdita dell' amicizia d'Iddio, e del paradiso. La bellezza divina del Cristo ci rammenta il fondatore di una religione purissima, che si degnò vestire le nostre forme, e patire per nostro amore; come lo dimostrano ancora le gloriose di lui cicatrici. Gli Angeli poi purissimi spiriti, rivestiti di forme corporee bellissime, ci rappresentano i ministri dei divini voleri, e mille cose ci rammentano operate da essi in benefizio dell' uomo. La Maddalena infine, se ci fa sovvenire a qual pessimo uso servir faceva tanta bellezza, questo pensiero però non mai va disgiunto da quello della esemplare penitenza di lei, per la quale meritò che tutte le antiche reità le fossero cancellate; e così tutto conduce ad un fine morale, ed a toccare e migliorare il cuore per mezzo dei sensi, scopo e mèta della nobilissima arte nostra.

Dopo una tal descrizione, che ci mostra i pittori dei secoli XIV, XV e XVI, così valenti nel dipingere a fresco, sì veloci nell'operare, almeno molti di essi, e soprattutto così imitatori del naturale, verrà volontà, io penso, di domandare perchè oggi più non si faccia così.

Due ragioni, a mio credere, possonsi produrre, affine di sciogliere un tal quesito, cioè la scarsità dei mecenati, ed il troppo diverso principio d'istruzione, a cui ci siamo oggi appigliati. Dissi che la scarsità dei mecenati fa la scarsità dei buoni pittori nell'età nostra: difatti come progredire nell'arte, e come acquistare gran pratica, se appena ogni lustro si può sperare l'ordinazione di un quadro?

Non son più quei tempi di un Leon X, di un Giulio II, nei quali un pittore teneva otto o dieci giovani sotto di sè, ed a tutti provvedeva il lavoro; e neppur son quelli, nei quali un artista dipingeva nel corso di sua vita 106 tavole da altare, e 144 quadri, come fece il Guercino! Chi non vede che così facendo conveniva a viva forza prender gran pratica, e operando molto far continui progressi? Io non temo di asserire che la folla dei mecenati, i quali sorsero nei secoli XIV, XV e XVI, molto contribuirono a spinger l'arte quasi all'apice della perfezione. Si dirà forse che, essendo in quel tempo i pittori più discreti nei prezzi, invogliavano maggiormente gli amatori a dar commissioni. Io non negherò che ai tempi nostri i prezzi che fanno alcuni pittori sieno un poco forti, quantunque anche agli antichi si trovi che furono date alcune volte vistosissime ricompense; come fra i varii esempi può citarsi il ritratto di madonna Lisa del Giocondo, di mano del divino Leonardo da Vinci, che Francesco I di Francia pagò ben quattromila scudi; ed al sunnominato Guercino fu assegnata da Gregorio XV la somma di ventiduemila scudi per dipinger la Sala della Benedizione, la qual'opera non ebbe poi luogo per la morte di quel pontefice. Ma e quando pur si volessero oggi dibassare i prezzi dei quadri, si avrebbero forse maggiori e più frequenti commissioni? Io nol credo, poichè la divina arte della pittura è ora in pochissimo pregio tenuta da coloro, che pur potrebbero favorirla e proteggerla; e se così è, come non vi ha dubbio, non si faccia lamentanza sulla decadenza della

pittura ai dì nostri in confronto di quella dei surriferiti secoli, poichè essa sarà così finchè non sorgano numerosi mecenati, che con molteplici commissioni mettendo l'emulazione fra gli artisti facciano divenir questi eccellentissimi: la qual cosa però non potrà, a mio parere, ottenersi con solo ciò, ma dovrassi ancora cangiare il metodo d'insegnamento che ora si usa.

Se noi esaminiamo la strada che si tien oggi per divenir pittori, la troveremo assai diversa da quella battuta dai Cinquecentisti. Apriamo il Vasari e vediamo la via che tenne Raffaello, e quali opere fece nei primordi della sua carriera.

Nacque egli nel 1483, e fu dal padre (che mediocre pittore era) alluogato con Pietro Perugino, il quale, secondo correva la fama, teneva luogo di primo pittore. Ora il 1503, epoca nella quale andò Raffaele per la prima volta a Firenze, non avea che soli vent'anni; sentiamo che cosa fece in questo periodo.

Per Maddalena degli Oddi in San Francesco di Perugia in una tavola a olio fece la Nostra Donna assunta al cielo, e Gesù Cristo che la incorona, e disotto intorno al sepolcro i dodici Apostoli che contemplano la gloria celeste, ed a' piè della tavola, in una predella di figure piccole divisa in tre storie, la Nostra Donna annunziata dall'angelo, i Magi che adorano Cristo, e quando nel tempio esso è in braccio a Simeone. — A Città di Castello fece una tavola in Sant'Agostino e similmente in San Domenico una di un Crocifisso. — In San Francesco pure della stessa città fece in una tavola lo Sposalizio di Nostra Donna, in cui si conosce l'aumento della virtù di Raffaele venire con finezza assottigliando e superando la maniera di Pietro. — In questo mentre, avendo egli acquistato fama grandissima (di 18 anni), era stata alluogata da Pio II la libreria del Duomo di Siena al Pinturicchio, il quale essendo amico di Raffaele, e conoscendolo ottimo disegnatore, lo condusse a Siena, dove Raffaele gli fece i disegni e i cartoni di quell'opera. Dopo ciò, andò com'io diceva a Firenze, tiratovi dalla fama di Leonardo da Vinci e di Michelangelo Buonarroti. Ricapitolando adunque le già descritte opere, noi vedremo che Raffaele avea dipinto a quel tempo quattro quadri da altare, nei quali s'era acquistato fama grandissima, e fatti dieci cartoni per la libreria del Duomo di Siena. — Ora io dico che,

se Raffaello fosse nato nei nostri tempi, con tutto il suo divino ingegno, neppure uno di tali quadri fatto avrebbe a venti anni; poichè il copiar degli esemplari a stampa, ed il copiare dei gessi, gli avrebbero portato via tutto quel tempo; ma quando pure lo avesse fatto, colla testa piena di quei gessi e di quelle stampe, tratte esse pure dai gessi, avrebbe fatto un quadro che sarebbe stato ben lontano da quella verità e da quella grazia, con cui fece allora i suoi.

Lo stare adunque i Cinquecentisti sempre con il loro mae stro, dal quale potevano ad ogni momento esser corretti; il cercar d'imitarlo e di sorpassarlo potendo; l'incominciare di buonissim' ora a dipingere e bene spesso pel maestro medesimo; il ritrarre sempre il naturale a quel lume, nel quale dovean per il più rappresentarlo, cioè al lume del giorno; e il non copiar quasi mai le statue antiche, sono, a parer mio, le principali ragioni, per cui i Cinquecentisti e presto divenivan pittori, e spesso eccellenti.

Nè maravigli che io abbia detto che *quasi mai* i Cinquecentisti non copiavano l'antico, poichè ci dice il Vasari che le prime anticaglie tenute in pregio furono le tre Grazie che dal cardinal Francesco Piccolomini si fecero appunto collocare nella libreria di Siena dipinta dal Pinturicchio, ove io pure ho avuto campo di ammirarle. Che se Raffaello già gran pittore teneva disegnatori per tutta Italia, ed anche in Grecia affine di ritrarre le anticaglie, ciò era più, cred' io, per avere una raccolta delle cose belle dell'arte, specialmente per la composizione, che per l'uso che ei ne facesse; e poi a quell'ora non potevano alterare in lui quei saldi principii attinti al fonte purissimo della natura e dei suoi predecessori.

Come pure se Polidoro divenuto in un momento pittore da manuale che era, si mise a studiare le anticaglie, ciò fu perchè, essendosi esso con Maturino dedicato a dipinger di chiaroscuro le facciate delle case e dei palazzi, era di mestieri il far quello studio a chi, come egli, le cose antiche dovea contraffare, anzichè le vere e naturali.

Nei precetti che dà il Vasari al giovine pittore vi si legge, a dir vero, quello di disegnare le statue ed i gessi formati sul naturale; ma sentiamone la ragione da lui medesimo: « .... Per-

» ciocchè tutte queste cose essendo immobili e senza senti-
» mento, fanno grande agevolezza, stando ferme, a colui che
» disegna, il che non avviene nelle cose vive che si muo-
» vono. » Ma andiamo innanzi: « .... Quando poi avrà il gio-
» vine in disegnando simili cose fatto buona pratica e assicu-
» rata la mano, cominci a ritrarre cose naturali, ed in esse
» faccia con ogni possibile opera e diligenza una buona e si-
» cura pratica; perciocchè le cose che vengon dal naturale,
» sono veramente quelle che fanno onore a chi vi si è affati-
» cato, avendo in sè, oltre ad una certa grazia e vivezza, di
» quel semplice, facile e dolce, che è proprio della natura,
» e che dalle cose sue s'impara perfettamente, e non dalle
» cose dell'arte abbastanza giammai. »

Or chi non vede che quantunque il Vasari esorti a disegnar le statue, perchè stanno ferme, lo esorta però direi a malincuore, e quasi tenta dissuaderlo dipoi, con l'elogio magnifico che ei fa del naturale?

Non dice il Vasari per quanto tempo si debbano copiare queste statue per assicurar la mano, perciò conviene rintracciarlo nella stessa vita di lui, ove è aureamente descritta la strada battuta da esso per divenir pittore.

Apprese dal padre di lui Antonio i primi rudimenti dell'arte, disegnando quante buone pitture erano in Arezzo; quindi Guglielmo da Marsiglia gl'insegnò i principii del disegno con un certo ordine. All'età di dodici anni andò a Firenze condottovi dal cardinale di Cortona, ed ivi attese qualche poco al disegno sotto Michelangelo, Andrea ed altri: ma essendo cacciati i Medici da Firenze, don Antonio zio di Giorgio lo fe' tornare in Arezzo, ma lontano dalla città il ritenne a cagione della peste.

Si andò Giorgio esercitando nel contado dipingendo alcune cose a fresco a quei paesani. Cessata poi la peste, fece una tavola nella chiesa di San Pier d'Arezzo con entro tre santi, cioè la vergine e martire Agata, Rocco e Sebastiano. Dipinse quindi per M. Lorenzo Gamurrini una tavola, della quale il Rosso gli fece il disegno. Poco sperando però di poter con la pittura divenir tale da aiutar tre sorelle e due fratelli minori, perchè il padre era morto di peste, si pose a fare

l'orefice, ma vi stette poco, passando a Pisa, ove dipinse a fresco l'arco che è sopra la porta della Compagnia vecchia dei Fiorentini. Alcuni quadri a olio gli furono poi fatti fare da don Miniato Pitti e da Luigi Guicciardini; ma essendo il paese in guerra, disegnò Giorgio di tornarsene in Arezzo, e passando per Bologna trovò che si facevano alcuni archi trionfali per Carlo V, e in quelli ebbe da lavorare con suo utile ed onore. Passò poi infatti in Arezzo, dove fece alcune cose a olio di poca importanza. In questo frattempo mandò per lui il detto don Miniato Pitti, il quale era abate a Siena in Monte Oliveto, ed ivi, e per lui e per l'Albenga, generale di quell'ordine, fece alcuni quadri ed altro; e per quest'ultimo, fatto abate di Arezzo, fece nel poggiuolo dell'organo in due quadri Giobbe e Mosè, la qual'opera piaciuta essendo a quei monaci, gli fecer fare innanzi alla porta della chiesa la vôlta e la facciata di un portico a fresco, e vi figurò Dio Padre, i quattro Evangelisti, ed alcune figure grandi quanto il vivo. Compiuta appena quest'opera, il cardinale Ippolito Medici lo condusse ai suoi servigi, dove ebbe comodità di attendere per molti mesi allo studio del disegno. Fu allora che non perdonando nè a fatiche nè a stento, non vi fu cosa notabile nè in Roma nè in Firenze che non disegnasse, e non solo pitture, ma anche sculture e architetture, antiche e moderne, e non restò cosa di Michelangelo, di Raffaello, di Baldassare da Siena, che non disegnasse.

Dopo questa quasi incredibile fatica, la prima opera che gli uscì dalle mani fu un quadro di figure grandi quanto il vivo, rappresentante una Venere con le Grazie che l'adornano, per il cardinale de' Medici, il quale gli ordinò dipoi un quadro di gran dimensione a olio, che Giorgio non potè fare perchè si ammalò, e per guarire fu forzato a farsi portare in Arezzo. Guarito che fu, tornò a Firenze e venne dato in custodia al magnifico Ottaviano de' Medici, pel cui mezzo ebbe campo di disegnare i modelli in creta che Michelangelo aveva fatti per la sagrestia di San Lorenzo. Fece quindi un quadro pel duca Alessandro, con entro Cristo morto portato al sepolcro, con Gioseffo, Nicodemo e le Marie. Dopo quest'opera, il duca Alessandro ordinò a Giorgio di finire la camera ter-

rena del palazzo de'Medici lasciata imperfetta da Giovanni da Udine, e vi dipinse quattro storie di Cesare.

Eccoci giunti al fine di un lungo catalogo di pitture, che qualche odierno pittore sarebbe contento di fare in tempo di sua vita. Ebbene, quanti anni aveva il nostro Giorgio dopo fatte le testè descritte opere? poco più di diciotto anni!

Or dunque se in sei anni fece ciò che udimmo, ognuno vede quanto tempo potè impiegare nello studio dell'antico! Si può, io credo, ridurre a pochi mesi senza tèma d'ingannarsi.

Ma anche più del Vasari mi conferma nella opinione da me emessa che i Cinquecentisti non copiassero le antiche statue, il nostro legislatore, l'immortale, anzi il divino Leonardo da Vinci. Nel dar esso alla luce il suo aureo *Trattato sulla pittura*, ebbe in mira, io credo, di formare con questo un perfetto artefice, e perciò previde tutti i casi e ad ognuno di essi applicò il suo precetto; ma dei 365 capitoli, nei quali è diviso, neppur uno mi è sembrato di ritrovarne che inculchi ai giovani di copiar l'antiche statue.

Ecco in poche parole la via che segna Leonardo:

« Il giovane (dice esso) deve prima imparare la prospet-
» tiva per le misure d'ogni cosa; poi di mano in mano imparare
» da buon maestro per assuefarsi a buone membra; poi dal
» naturale per confermarsi la ragione delle cose imparate; poi
» vedere un tempo l'opere di mano di diversi maestri per far
» abito di metter in pratica e operare le cose imparate. »

Perchè mai dunque Leonardo ha omesso nell'istruzione al giovine pittore ciò che forma la base dell'odierno insegnamento? Segno, pare a me, se non lo ha detto, che da lui non si usava tal pratica, mentre per lui si portava l'arte all'apice della perfezione.

Infatti nella Cena di Cristo da lui eseguita a Milano, opera la più perfetta per filosofia e per arte che mai uscisse dalla mano degli uomini, troviamo noi cosa che ci rammenti aver Leonardo copiato l'antico? Io per me non so trovarvi se non quello scelto e conveniente naturale che il sommo artista, dotato di un ingegno elevatissimo, andava cercando simile al tipo che de'suoi personaggi egli si era nell'intelletto formato, e che poi sì felicemente ritraeva con la mano. E non confes-

sava egli stesso al duca di Milano, che da un anno era ito per due ore del giorno cercando di comporre da buone e nobili fisionomie la testa del Salvatore, e da vili, ignobili e malvagie la testa di Giuda, l'una e l'altra lasciate fino allora imperfette?

Apriamo anche una volta il Vasari e sentiamo, ove studiando od esercitando divennero eccellenti Fra Giovanni da Fiesole, Fra Filippo, Filippino, Alessio Baldovinetti, Andrea del Castagno, Andrea del Verrocchio, Domenico del Ghirlandaio, Sandro di Botticello, Leonardo da Vinci, Pietro Perugino, Fra Bartolommeo da San Marco, Mariotto Albertinelli, Michelangelo Buonarroti e Raffaello da Urbino. Non già sulle antiche statue, ma bensì da un'opera divina di un giovine di ventisei anni: parlo della maravigliosa Cappella dei Brancacci nel Carmine di Firenze, dipinta dall'immortale Masaccio. Ed ecco il perchè la studiavano, e studiandola divenivano eccellenti: « Perchè il Masaccio, desideroso di acquistar fama, considerò » non altro esser la pittura che un contrafar tutte le cose della » natura vive, col disegno e coi colori semplicemente, come » ci son prodotte da lei, e che colui che ciò perfettamente » consegue, si può dire eccellente. » Son queste le precise parole del Vasari.

Anche Leon Battista Alberti nel suo bel *Trattato della pittura* così c'insegna: « Colui che si sarà avvezzato a tôrre » tutte le cose dal naturale si farà la mano tanto esercitata, » che sempre ogni cosa che egli tenterà, somiglierà alla na- » tura stessa. Sempre le cose adunque che siamo per dipin- » gere togliamole dalla natura, e di quelle sempre eleggiamo » le più belle e le più degne.

» L'immortalità, dice un autore moderno, non appartiene » che ad opere vere, poichè elleno son le sole, delle quali gli » uomini di tutti i secoli riconoscono la bellezza, comparan- » dole coll'eterno esemplare. »

Premesse adunque tali cose, come mai potè venire in pensiero ai nostri padri di esser essi più saggi di quei luminari dell'arte, coll'aggiungere a tali precetti l'altro di copiare l'antico, anzi innalzando questo tanto al disopra da escluder quasi gli altri?

Sembrava che, se gli effetti avessero corrisposto alle spe-

ranze di colui che per il primo dettò un tale precetto, avesse dovuto vedersi dopo quel tempo un'opera anche più perfetta del Cenacolo e della Scuola di Atene, poichè a parer suo doveva l'antico perfezionar la natura.

Io non credo però che vi sia uomo (il quale perduto non abbia il ben dell'intelletto) che tal cosa volesse, non che sostenere, manco immaginare. Dunque, se non si è dipoi fatta opera al disopra di quelle, ma anzi, a parer mio, neppure a quelle molto vicina, forza è confessare che il precetto non ha corrisposto all'aspettativa, e che in luogo di apportare l'utile, ha apportato il danno e la decadenza dell'arte. Oggi, la Dio mercè, non son più que'tempi, nei quali i pittori componevano i loro quadri a forza di piccioli studii ricavati qua e là dalle statue, con cui formavano un tutto, per lo più sconnesso, duro e senz'anima. In questo secolo si consulta più il naturale, e la pittura ha molto progredito, come lo dimostrano le opere di varii pittori viventi pieni di sapere e d'ingegno, i quali se avessero avuto più liberi principii, e meno fosse stata loro inculcata l'anticomanìa, avrebbero forse potuto rinnovar le meraviglie, di cui abbiamo parlato. Giova sperare che di mano in mano che il naturale riprenderà i suoi diritti, l'antico cederà il posto, e i nostri figli imitando piuttosto le opere meravigliose del Creatore, anzi che quelle fatte dalle mani degli uomini, riporteranno la divina arte nostra a quella perfezione, cui è dato all'uomo di giungere.

Noi concederemmo che il giovine ad un certo punto della sua carriera, cioè quando vorrà formarsi uno stile e dipinger di suo, o, come dice Leonardo, fare abito di mettere in pratica e operare le cose imparate, potesse, anzi dovesse guardare ed anche studiare alcun tempo l'antiche statue, e ciò al fine di far sue le idee dei greci artisti, e più che copiarne materialmente le opere, entrare nello spirito dei loro autori, per imparare a far di meno di quelle piccole accidentalità della natura e vederla nel suo grande e nel suo bello; ci sembrerebbe che in questo modo soltanto potesse ritrarsi giovamento dalle anticaglie, come ci accenna il Vasari che lo ritrassero i dipintori della terza epoca a veder cavar fuori di terra il Laocoonte, l'Ercole, il Torso di Belvedere, la Venere, la Cleo-

patra, l'Apollo. Non converremmo però mai che si dovesse incominciar lo studio di un pittore dal copiar delle stampe tratte dai gessi, poi dal copiare i gessi medesimi, e ciò non per pochi mesi, ma per anni ed anni, e che si prenda poi il pennello quando la mano è intorpidita, e l'occhio avvezzo al continuo ritrar cose che poco si assomigliano alla natura, specialmente per la durezza del chiaroscuro, colpa anche della materia, la quale non ha in sè alcuna trasparenza.

Ci si permetta dunque di formar dei voti, perchè la gioventù abbia quind'innanzi un latte puro con cui cibarsi; voglio dire, un esemplare tratto dalle purissime opere in pittura del Quattrocento e da quelle bellissime del Cinquecento, incominciando cioè dal Masaccio e terminando a Raffaello.

La mira che io ho avuto nel fare queste qualunque siensi riflessioni, è stata quella di destare un qualche ingegno bello a scrivere diffusamente e dottamente su questa importantissima materia, e con la scorta della ragion naturale e dell'autorità della storia riuscire a persuadere anche i più schivi della necessità di una riforma nell'insegnamento della pittura. Forse avverrà che niuno darammi ascolto; ma, a mio credere, non bisognava perciò ristare dall'indicare il male, ove si credeva vederlo, acciò qualcuno potesse apportarvi rimedio, poichè altrimenti:

Piaga che non si tratta e non si cura,
Meraviglia non è che poi marcisca;
Ma il mutar vecchia usanza è cosa dura.

Finirò con ciò, che con tanto meno ragione di me diceva maestro Giorgio Vasari agli accademici suoi: « Io ho scritto » come pittore e con quell'ordine e modo che ho saputo mi» gliore.... lasciando gli ornati e lunghi periodi, la scelta delle » voci e gli ornamenti del parlare e scrivere dottamente, a » chi non ha, come ho io, più le mani ai pennelli che alla » penna. Nel rimanente avendo fatto quello che ho saputo, » accettatelo volontieri, e da me non vogliate quello che io » non so e non posso, appagandovi del buon animo mio, che » è, e sarà sempre, di giovare e piacere altrui. »

RAGIONAMENTO SECONDO

SOPRA ALCUNI QUADRI DI LUCCA DI RECENTE RESTAURATI.

Giunsi col mio antecedente Ragionamento all' anno 1830, e descrissi tutti i quadri fino a quel tempo restaurati; partirò ora da quel punto e verrò descrivendo gli altri fino al decorso anno, comprendendo così il periodo di quattro anni.

Non piccolo benefizio ad un insigne monumento d' architettura fu fatto nel 1831 per cura dell' illustre benemeritissimo Presidente delle Belle Arti e mia; al qual benefizio non poco contribuì Sua Eccellenza il signor marchese Mansi, ministro dell' interno, e l' Operaio di Santa Croce, in que' dì, signor conte Sardi.

L' antichissima nostra Metropolitana, la cui edificazione rimonta al principio del settimo secolo, fu ampliata e restaurata da papa Alessandro II (che fu innanzi vescovo di Lucca) nel 1060, perchè, come ci raccontano gli storici, in quel tempo minacciava ruina a cagione della sua vetustà. Venne quindi decorata della crociera e dell' atrio in tempi assai posteriori, come pure della parte ornativa sì interna e sì esterna, e dal 1308 al 1360 vi si costruì una magnifica tribuna, la quale per lo stile e per le linee, variate e semplici ad un tempo, è forse la parte più bella dell' edifizio. Riporto qui la leggenda che con certezza ci addita il tempo di tal fabbricazione, tal quale si vede sotto la finestra di mezzo dell' anzidetta tribuna dalla esterna parte:

✠ *Hoc. opus. inceptum. fuit. tempore. Ser Macthei Cam-*

panari. operarii. opere. sancte. Crucis A. D. M.CCC.VIII. et. mortuus. est. dictus. operarius. A. D. M.CCC.XX. loco ejus succexit. Ser Bonaventura Rolenthi. quo. anno. ipsum. opus. reassunsit. ab. hinc. supra. ✠

Ora appunto questa tribuna medesima era stata per metà ricoperta da un lurido edifizio addossatovi in tempi di barbarie, quando più curavasi un meschino lucro che il decoro della casa di Dio, ed il lustro delle arti belle. Anche alcuni alberi da frutto furon posti colà e circondati poi da muraglia, acciò restassero illesi da mano rapace. Può adunque di leggieri immaginarsi qual piccola porzione restasse visibile di tal monumento, così ingombro dagli alberi e dalla fabbrica anzidetta.

Non appena però furono fatte delle istanze al prelodato illustre signor Operaio, perchè tale mostruosità venisse tolta, ch' ei di buon grado adoperossi affinchè fossero appianate le difficoltà insorte col proprietario degli alberi; e sì questi, la fabbrica parassita, non che il muro divisorio, furon gettati a terra con gran soddisfazione degli amatori delle cose patrie, e dei zelanti di ciò che il decoro delle belle arti risguarda.

Tornò così a vedersi per l' intero un monumento classico nel suo genere e che niuno più guardava, ributtato da quella barbarie, di cui restano ancora per memoria ai posteri le tracce nella tribuna medesima. Tempo verrà, e voglio sperare in breve, che anche dalla bellissima chiesa di San Michele in Foro si toglierà il biasimevole commercio che fassi in quei tugurii alla sua tribuna addossati. Il qual commercio riesce di gran disdoro alla santità del luogo. Io non dico che nel nostro caso debba adoperarsi la sferza di Gesù Cristo per coloro che mercanteggiano nella casa di Dio, ma credo che possano esservi dei compensi per non danneggiare quelli che ritraggono vantaggio di tali fabbricacce. Tante belle ed utili cose sonosi fatte in questi ultimi tempi dall' ottimo Gonfaloniero del nostro Comune, e dalla benemerita Deputazione degli Edili, e sono sì quello e sì questa tanto intenti a promuovere tutto che utile e bello sia reputato, che non dubito punto non sieno per coadiuvare, con tutti i mezzi che sono a loro di-

sposizione, a sì santa e lodevole impresa. Io affretto co' miei voti quel momento che, libera la città nostra da qualunque sconcezza, possa farsi osservare allo straniero senza arrossire, nè si debba mai quindi innanzi trovare scritto nei libri degli oltramontani (come si trova in quello di un erudito del secolo ora decorso) che: *Il y a peu de monuments de Beaux-Arts dans cette ville (de Lucques): on a même laissé dépérir la plupart de ceux qui y sont, par la négligence et par la crasse ignorance de ceux à qui ils appartiennent.*

Nell' anno medesimo si accinse il Nardi al restauro di un bellissimo quadro molto danneggiato, per essere la parte superiore tutta screpolata dalla soverchia aridità. Fu quello un San Tommaso Aquinate del Vanni collocato nella chiesa di San Romano. Tavola è questa di gran dimensione e di gran pregio. Vedesi in essa effigiato un Crocifisso che sembra essere collocato in un claustro. San Tommaso, il quale ai piedi della croce stava scrivendo, vien sollevato da terra in ispirito, ed avvicinandosi in tal modo al volto di Cristo ascolta le parole: *Bene scripsisti de me, Thoma*, che il pittore, sull' esempio de' primi tempi dopo il risorgimento dell' arte, ha scritte a lettere d' oro sul quadro in un raggio che dalla bocca del Redentore va all' orecchio del santo. Nello innanzi evvi una figura allegorica seduta, rappresentante, per quanto io penso, la Teologia, messa quivi dall' artista affine di dimostrare quanto quella sacra scienza fosse familiare al santo Dottore. Due angioletti sorreggono le cadute di un ampio baldacchino che sta al disopra del Crocifisso. Un laico dell' ordine Domenicano si presenta ad uno dei lati del claustro, e resta meravigliato di vedere il santo in quella attitudine così elevato da terra.

Sei sole sono dunque le figure che vedonsi in questa tavola, ma furon dipinte in modo che appaion vere e sembrano dalla tavola medesima distaccarsi. L' ignudo del Crocifisso è bello, ben inteso, pieno di espressione, di nobiltà, e colorito magicamente. Il San Tommaso è una figura, della quale in quel genere non si può far meglio, poichè, mentre si vede nella testa di esso un fervore ed un amore divino veemente, tutta la figura è in un tal movimento che sembra veramente che voli, e la

materia siasi come spiritualizzata anch' essa. Le vesti ben secondano la movenza della figura, e le poche pieghe dell' abito son fatte a meraviglia. La figura della Teologia, quantunque sia di un tono basso per servire all' armonia, è però bella figura anch' essa. Tutto il quadro in fine è di un effetto che incanta, e se non avesse in vicinanza quello del Frate (di cui tenni proposito nell' altro mio ragionamento), la bellezza di questo apparirebbe anche maggiore, imperciocchè è un pregio di quell'antica purissima scuola di ecclissare le opere, comunque belle, de' secoli posteriori.

Nello stesso anno 1831 fui incombensato dal nostro valente e chiarissimo architetto regio, signor Lorenzo Nottolini (al quale oltre molti bei monumenti dobbiamo il grandioso edifizio degli acquedotti, opera degna degli antichi tempi di Roma), di restaurare un affresco del Testa sopra una delle grandi porte del cortile nel Palazzo ducale.

Rappresenta quello la Libertà, ed è pittura di merito, in special modo per noi Lucchesi che poche cose possediamo di sì valente artefice nostro. Io non so ben dire se al Testa fosse comandata l' allegorìa o se a talento la eseguisse: ma se gli fu dettata, com' è probabile, dovettero coloro che alluogarono la dipintura aver molta fede nel cardinal Carpi, gran politico del suo tempo, il quale parlando di Lucca diceva: « Questa » Repubblica sarà eterna, poichè li suoi magistrati vegliano, » li suoi mercanti dormono, e li suoi nobili studiano. » Perchè fecer dipinger la Libertà che seduta poggia con la destra sui fasci, ai suoi piedi giace il Tempo catenato e le catene sono da essa date in custodia a due fierissime pantere, impresa di Lucca. L' idea dunque del pittore, o di chi ordinò l' opera, fu certo quella di mostrare con tale allegorìa come la libertà lucchese sarebbe eterna. Ma la predizione del cardinale non si avverò, poichè con lo scòrrer degli anni le indomite bestie si mansuefecero, il Tempo si scatenò, la Libertà sparì, ed io trovai infatti la parola *Libertas* coperta da una lurida tinta soprappostavi da tale, cui quell' eterna libertà spiaceva. Siccome altra volta facevasi in quel cortile il giuoco del pallone, così l' affresco aveva un poco sofferto, e per i colpi ricevuti l' intonaco in molte parti distaccavasi e cadeva.

Usai in questo restauro della solita diligenza, e rimisi quella dipintura nello stato in cui oggi si vede, con soddisfazione, per quanto mi parve, comune.

Nell' anno 1832 nulla potè dal Nardi esser restaurato per conto della Commissione, avendo egli dovuto impiegare l' opera sua in servizio del serenissimo signor Duca nostro. Fu perciò invitato a venire a Lucca da Sua Eccellenza il signor marchese Vincenzo Mazzoni, allora maggiordomo maggiore della prelodata serenissima Altezza Sua, e gli furono affidati i quadri della Real Galleria ricca di rare e pregevolissime opere, fra le quali si distinguono la Madonna detta dei Candelabri di mano del divin Raffaello, due preziose tavole di Francesco Francia, e un San Giovanni fanciullo del Correggio. Come il Nardi disimpegnasse l' incombenza affidatagli, non è a dire; mentre rimise que' dipinti in modo da apparire anzi benissimo conservati che restaurati, la qual lode, che è la più grande per un restauratore, niuno v' è che non la dia al Nardi dopo veduti i nostri quadri.

Anche l' Augusto Principe intelligente com' è di pittura, per averla esso pure ne' suoi teneri anni esercitata, rimase contento dell' opera del Nardi, del che diede non equivoche prove col visitarlo che fece molte volte, mentre egli lavorava, e sempre mostrando, con quella dolce affabilità che gli è connaturale, la sua sovrana soddisfazione.

In mancanza dunque del Nardi, pensò la Commissione di alluogare al dipintore Puccioni il restauramento di due tavole da altare poste nella chiesa di San Michele in Foro, e ciò fece dopo essersi assicurata, per lo mezzo di attestati che amplissimi gli fecero i professori dell' arte membri della Commissione medesima, che il Puccioni sarebbe stato abilissimo per eseguire quella restaurazione. Ed infatti corrispose questo all' espettativa della Commissione e de' suoi concittadini, e ben mostrò coll' opera essere egli un degno allievo del Nardi ed aver bene imparata l' arte sotto il magistero di lui.

Fu il primo quadro affidatogli un' opera del nostro Paolini, altre volte da me con onore nominato. Rappresenta quello il Martirio di Sant' Andrea, o a meglio dire la preparazione al martirio. Vedesi il santo Apostolo genuflesso nello innanzi

del quadro, che con faccia tutta spirante fede e vivissima speranza, sta fervorosamente orando a mani giunte, e ben sembra felice di aver così dappresso lo strumento che condur lo deve ad una gloria ineffabile. Sta difatti innanzi ad esso santo la croce, non già come quella di Gesù Cristo, ma composta di due grandi alberi conficcati in terra ed incrociati alla loro metà per mezzo di legatura, la quale due berrovieri stanno con gran forza facendo. Accosto al santo evvi il proconsolo, che con un libro aperto in mano sta in atto d' inculcare al santo di offerire all' idolo, che quivi prossimo è eretto, ovvero di subire il decretato martirio. Per le reiterate ripulse dell' apostolo già i manigoldi stanno in atto di afferrarlo e trasportarlo alla croce, della qual cosa gioisce Andrea, imperocchè vede sulla sommità di quella un Angelo del Signore, che viene a portargli la corona di gloria che il divino Maestro gli ha destinato in premio della sua costanza. De' militi a piedi ed a cavallo, ed alcuni dolenti spettatori di quell' immanità, finiscono la composizione, la quale trionfa sur un bel fondo di stile veneziano.

Poco lascia a desiderare questa tavola per la parte dell' effetto, poichè quella bella varietà di nudi nel santo e nei berrovieri, di armi rilucenti ne' militi, di templi e di case nel fondo, fanno sì che non cede alle cose belle dei Veneziani, e fanno comparire il Paolini emulatore del Tintoretto, di Paolo e qualche volta del gran Tiziano medesimo. La composizione da taluno sarebbesi desiderata più quieta e meno intralciata sì nelle masse e sì nelle linee, ma forse il dipintore ebbe in vista di esprimere nel suo quadro quel tumulto che in siffatti spettacoli suol nascere, e perciò introdusse cavalli, cavalieri e fanti, disposti con un tale ordinato disordine, che mentre cagiona all' istante un poco di confusione, si riconosce però subito la verità della scena e si loda la valentìa del dipintore.

Restaurò quindi il Puccioni un altro dipinto ridotto in pessimo stato per opera di persone ignoranti del buono e del bello. È questo quadro opera di Agostino Marti lucchese, il quale per la prima volta comparisce in questa mia istoria. Fu il Marti seguace della scuola romana e in special modo del

capo di essa, il divin Raffaello; ma non è però che di quando in quando non fosse anch'esso preso dalla mania d'imitare Michelangelo, il quale non lo imitò mai alcuno che non ne scapitasse. Rappresenta il nostro quadro lo Sposalizio di Maria con Gioseffo, e si contano in esso ben ventidue figure grandi poco meno del naturale. Il sommo Sacerdote del Dio degli Ebrei sta nell'atto di congiungere i fidanzati, e prendendo le mani di ambidue quelli fa sì che Gioseffo metta l'anello in dito alla Nostra Donna. Un coro di giovani accompagna lo sposo, mentre la sposa è attorniata da varie donne. Spuntano da due poggioletti, ai lati di un'absida, alcune figure, le quali in diversi atteggiamenti stanno osservando la sacra cerimonia; ma essendo state alcune di tali figure nei tempi addietro barbaramente mutilate, da chi per una male intesa devozione volle mettere una Madonna in rilievo al disopra di questo quadro togliendone la lunetta, non produce il dipinto tutto quel bell'effetto, che il savio artista aveasi immaginato.

Molto merito riscontrasi in questa tavola, e fa veramente meraviglia come il Vasari che ha parlato di tanti artefici anche mediocri, abbia poi taciuto de' nostri e specialmente del Marti.

La composizione, come dissi, è savia e di belle linee; l'espressione nobile e giusta; il piegare un poco trito, ma pur di buono stile; le teste di un naturale scelto, devote, e quali a quel soggetto si convengono; il colorito succoso ed armonico; le masse del chiaroscuro grandiose e ben contrapposte; i dintorni severi e fermi sulle tracce degli ottimi maestri; il tutto insieme infine è di un bellissimo e vaghissimo effetto all'occhio del riguardante, ed in grazia di quello si può condonare un poco di secchezza che si ravvisa in alcuni dintorni e specialmente nei capelli.

Una non piccola lode da darsi al Marti si è quella di aver esso, più degli altri dipintori del suo tempo, conservato il vestiario del soggetto rappresentato, dal che mi sembra si possa argomentare che il nostro artefice oltre alla parte materiale dell'arte ne conosceva ancora la parte filosofica; cosa non tanto comune a quei dì, nè così frequente oggigiorno. Il sommo

Sacerdote infatti è effigiato con gli abiti che l'istoria santa ci descrive, e non come capricciosamente lo hanno rappresentato molti famigerati dipintori sì antichi e sì moderni. Vedesi a quello del Marti la tunica di bisso a lunghe e strette maniche, e disopra la tunica iacintina, avente al lembo inferiore le melagranate ed i campanelli d'oro. L'Efod, quantunque non apparisca tessuto di oro, di porpora, di bisso e di scarlatto, ha però la forma del sopraspalle de' Greci, e vien cinto da una fascia che termina con due ornamenti di oro.

Il Razionale con le pietre preziose è collocato al suo posto, nè vi mancano che i nomi delle dodici tribù, essendovi le catenelle d'oro che lo fermavano alla cinta ed alle pietre onicine che erano sopra ambo le spalle.

La sola tiara non è del costume, poichè non vi si vedon le bende avvoltate a varii giri, nè la lamina di oro ov'era scritto il nome di Dio, come ci dice la Scrittura. Del resto poi il Marti ha dipinto il sommo Sacerdote discalceato, come veramente esser doveva quando vestiva l'abito di pontefice.

Anche la Vergine è vestita alla foggia egiziana, e non manca della mitra, di una ricca collana e di un ampio manto all'ebraica. Il San Gioseffo ha una sottoveste rossa con maniche, una tunica celeste, dei calzari rossi ed un bel manto giallo, come vuole la tradizione che lo portasse quel santo. Gli altri personaggi sono anch'essi secondo il costume, ad eccezione di due dalla parte destra del quadro, i quali sono a bella posta vestiti alla foggia del Cinquecento. Il dipintore ha voluto indicarci esser quelli due ritratti, ed io credo di mal non appormi dicendo, che in uno di tali personaggi sia ritratto il committente del quadro e nell'altro il dipintore medesimo. Ciò che mi conferma in tale divisamento si è che il giovine, il quale all'acconciatura, alla nobile espressione ed al ricco vestiario sembra appartenere alla classe dei patrizi (e che perciò probabilmente rappresenta il magnifico anziano Gaspare del fu Matteo Carincioni, priore in quel torno della venerabile Società di San Giuseppe), accenna coll'indice della mano destra il personaggio vòlto in profilo che è nello innanzi del quadro quasi dicendo: « Ecco colui, al quale alluogai quest'opra. » Oltre a ciò il personaggio vòlto in profilo è sì bizzarramente

acconciato, con una berretta fatta a guisa di lumaca, che ben si vede non poter essere che un pittore colui che rappresenta. Il San Gioseffo porta in mano la verga che secondo la tradizione fiorì; e qui l'avveduto dipintore ha dimostrato di esser veramente filosofo, mettendo sulle foglie di quel ramoscello una candida colomba, la quale vibra i suoi raggi sul seno della Vergine; perchè così, mentre il Marti rappresenta l'atto che doveva salvare, pel mondo, l'onor di Maria, cioè lo sposalizio di lei, ci fa conoscere che per sola opera divina quella doveva concepire.

Dietro alla Vergine, nel coro delle donzelle che l'accompagnano meste e silenziose, evvi una donna di età matura, la quale mostra di essere una pronuba all'aria ardita ed inverecconda anzi che no. Dice quella alcunchè ad una sua vicina, e probabilmente le parla di cose, le quali quantunque sia essa atta ad intendere, essendo sposa e madre (come accenna il bambino che le sta innanzi), pure coll'aria sua vergognosa mostra disapprovarle, e stringendosi nelle spalle par che accenni di tacere; ma la vecchia maliziosa non si ristà per questo, che anzi sembra motteggiarla di cotal sua verecondia con un volto così espressivo ed animato, che per crederla vera non manca che di sentirne la voce. E ben si scorge da quella testa quanto il nostro Marti avesse gustato Raffaello, perchè ivi chiaramente si riscontrano i tratti dello indemoniato che è nella Trasfigurazione.

Per chi ama le antiche ed autentiche cose, reco la copia degli strumenti fatti col Marti da chi gli alluogò la tavola dello Sposalizio di Nostra Donna, istrumenti che mi è riuscito di rinvenire fra le antiche carte del nostro Archivio. Dal primo dei quali, del notaro Francesco Turrettini dei 2 novembre 1518, apparisce come il Marti dovesse dare la tavola suddetta ben dipinta ed ordinata con buoni colori a olio perfettamente compita entro il mese di febbraio del 1519, e per sua mercede gli si assegnano ducati cento d'oro. Ma siccome chi vuol far bene, è raro che possa egualmente far presto, e se pure ciò fa, la prestezza è spesso a danno dell'opera; così il Marti (al quale più stava a cuore l'onore che non il lucro, come far dovrebbe ogni buon cultore delle arti liberali) dovette

oltre i quattro mesi assegnatigli chiederne altri dieci, affine di compier l'opera con lode; la qual proroga gli fu data, come consta da altro scritto del giorno 15 giugno 1519, che qui pure unisco.

Non poteva il Puccioni, nè forse qualunque altro restauratore, far di più, nè in migliore stato ridurre quel quadro, avuto riguardo al suo deperimento. Avrebbonsi di leggieri potuto far di nuovo quei pezzi che furono barbaramente segati e ridipingervi le teste mutilate, ma noi ci siamo scrupolosamente prefissi di nulla aggiungere e di nulla togliere a ciò che i respettivi artefici fecero.

Pensò la Commissione nell'anno 1834 di far risarcire due affreschi che bene lo meritavano, ed erano questi una bella dipintura di Cosimo Rosselli nella Cattedrale, ed un'altra del nostro Marracci in San Giusto. Volle la Commissione e l'illustre Presidente di essa onorar me di questo incarico, della qual cosa non poco rimasi contento, sì perchè vedeva chiaramente da questo tratto la soddisfazione della Commissione per i restauri antecedentemente eseguiti, e sì ancora perchè con l'opera mia si ridonavano al paese due bei dipinti presso che deperiti.

Mi accinsi dunque col solito amore e con instancabile pazienza a quel restauramento, e riuscì secondo le mie brame, di quelle dei periti nell'arte e del pubblico, il quale manifestò la sua contentezza nell'occasione che io scopersi poco prima della festa di Santa Croce l'affresco del Rosselli. Conviene però dire che non io aveva destata quella contentezza e quella sorpresa nel pubblico, ma bensì il non aver questo prima del restauro quasi sentore che in quel luogo vi fosse una buona e bella dipintura. La ricca cimasa di una cortina della porta sottostante adorna di gran remenati sul barbaro gusto del secolo XVII copriva la più bella parte della dipintura, cioè il gruppo principale composto di nove belle figure. Il resto era così mal concio pel continuo fregamento dell'apparato che di tanto in tanto vi si soprapponeva, e per quello di un vessillo del Volto Santo, che quasi più dipintura non appariva. Non è dunque meraviglia se avendo potuto togliere (mercè l'amore per il lustro ed il decoro di quella insigne chiesa dell'attuale Operaio signor marchese Francesco Tucci)

quella deforme cimasa, e tolto anche mediante il restauro lo svanimento dei colori, destasse quel dipinto ammirazione come di cosa non più veduta per lo innanzi. L' opera, di cui parlo, è importante per l' istoria dell' arte, poichè vien citata dal Vasari con queste parole: « In Lucca fece (Cosimo) nella chiesa
» di San Martino, entrando in quella per la porta minore della
» facciata principale a man ritta, quando Nicodemo fabbrica
» la statua di Santa Croce, e poi quando in una barca è con-
» dotta per mare verso Lucca. Nella qual' opera sono molti
» ritratti di naturale, e specialmente quello di Paolo Guinigi,
» il quale cavò da uno di terra fatto da Jacopo della Fonte,
» quando fece la sepoltura della moglie. »

Anche in questo luogo conviene osservare un grande sbaglio del Vasari. Come mai in una Deposizione di Cristo dalla croce, ove non sono che le figure necessarie all' azione, possono esservi infiniti ritratti, e in special modo quello di Paolo Guinigi? Ma forse ei confuse la cappella dell' Aspertino in San Frediano, della quale parlai nel mio antecedente Ragionamento, con questa dipintura. Io ripeterò qui quello che dissi in altro mio scritto a tal proposito, cioè che sarebbe opera veramente utile se in ogni città della nostra bella patria, l' Italia, si occupasse qualche artista istruito a segnalare gli errori commessi dal Vasari e dagli altri scrittori delle cose dell' arte, nelle loro opere. Riunendo poi insieme quelle memorie, si avrebbe un' opera che certo riuscirebbe oltremodo utile ad ognuno.

Volle dunque il Rosselli, soddisfacendo forse al gusto di chi gli alluogò l' opera, farci vedere in un sol quadro tutto ciò che dal diacono Leboino si narra del nostro Volto Santo; ed incominciò dal rappresentarci il Golgota, sul quale consumata si vede la grand' opera della redenzione, e l' Uomo Dio vien deposto dalla croce dal Discepolo diletto, dal buon Nicodemo e dal dovizioso Giuseppe d' Arimatea; e questa rappresentazione la fece comparire di lontano con piccole figure. Sull' innanzi poi del quadro, in figure grandi quanto il naturale, espresse la tristissima scena succeduta alle falde del Calvario medesimo. Gli amorevoli amici di Gesù hanno deposta la spoglia mortale di lui sur un lenzuolo steso sulla nuda

terra; Maria angosciosa, ma rassegnata, sostiene con ambe le mani il corpo esanime del figlio, e sembra coll'affettuoso sguardo di madre volerlo richiamare alla vita; il buon Nicodemo aiuta nel pietoso ufficio la Nostra Donna, mentre il Discepolo diletto prende con affetto svisceratissimo la destra del Cristo e vuol baciarla, ma rattiensi per riverenza. La Maddalena dall' altra parte in ginocchio, ed inchinata fino a terra, solleva con trepidazione un piede del suo Signore e lo bagna di caldo pianto. Maria di Cleofe, Maria Salome e l' altra Maria, stanno intorno al morto Maestro, addogliandosi non poco di tanta perdita, mentre Giuseppe d' Arimatea sta guardando con dolore la scena veramente dolorosissima. Serve di fondo a questo gruppo (che è situato sopra la porta) la grotta, ove il sepolcro era nel vivo sasso incavato. Verso il mezzo del quadro evvi dietro, sopra eminente collina, Gerusalemme, e dalle falde della medesima vedesi un torrente, che si dee dire sia quello de' cedri. Quivi il dipintore ha collocato di nuovo Nicodemo in orazione e tutto assorto in Dio, al quale un Angelo ingiunge di tagliare il cedro per quindi fabbricarne una immagine del Cristo crocifisso. Vedesi di nuovo all' altra estremità del quadro l' obbediente Nicodemo che con replicati colpi d' accetta vuole atterrare l' albero designato dal celeste messaggero. Osservasi in fine sullo innanzi del quadro per la quinta volta Nicodemo, che munito di tutti gli arnesi necessarii ad uno scultore di legnami sta abbozzando con molta attenzione la veneranda immagine. Saggiamente il dipintore effigiò Nicodemo nell' atto di abbozzare il tronco, e fe' vedere in terra due altri pezzi di legno, con i quali far si potessero le braccia. Nulla v' è che dia indizio con che possa farsi la testa, e così lasciò libero il campo a coloro che vogliono dar fede alla pia tradizione, che la testa cioè del nostro Crocifisso fosse portata da mano angelica e innestata sul tronco, mentre San Nicodemo erasi per disposizione divina addormentato. Diè così un esempio il Rosselli di ciò che far deve un saggio artefice in tali circostanze, condursi in modo cioè da non alterare la verità istorica, e nel tempo stesso rispettare le pie credenze de' fedeli.

Molto è il merito di questo affresco del Rosselli, perchè

quivi è buona composizione, espressione vivace, ma nobile e veramente dell' anima, e non quello scontorcimento che usano molti de' moderni artefici, i quali credono che dolore non sia se non quello che corruga i sopraccigli, aggrotta la fronte, e calando gli angoli della bocca tutto deforma il viso. Quello è dolore invero, ma quale lo sentono le anime volgari, e quelle a cui la vera religione non ha infusa la costanza d' animo necessaria per sopportare con rassegnazione le calamità della vita. Il disegno non è certo dei più corretti, ma in compenso v' è una tal verità e fusione nelle tinte, che ben la diresti una finitissima dipintura ad olio. Anche l' effetto del fondo è buono, e vi si riscontra della verità, ma però quei monti e quelle fabbriche lumeggiate a oro ne tolgono alquanta. Convien credere che il Rosselli fosse veramente amante di mettere quel raro metallo a profusione sulle dipinture, o che conoscendo il gusto di chi gli alluogava le opere, volesse con quello attirarsi la loro approvazione. E siccome l' esperimento eragli così ben riuscito col buon papa Sisto, così avrà voluto anche con i Lucchesi replicarlo in questa occasione, per vedere se un altro premio gli avesse fruttato.

Il quadro del Marracci in San Giusto rappresenta la Natività di Nostro Signore, o l'Adorazione de' pastori, ed è buon quadro in quanto all' effetto ed all' impasto dei colori. Il Marracci aveva ingegno grande, ma nacque in tempi poco felici, quando cioè l' arte era già declinata; e l' esempio e le massime del Cortona lo sedussero più di quelle di Raffaello, che non più si seguivano al suo tempo. Fattosi però seguace anche del Domenichino, poté in questa opera riuscire assai meglio del tipo che si era prefisso, poiché il nostro affresco sta nel mezzo fra il Domenichino e il Cortonese, e può dirsi anzi un impasto di ambedue quelle maniere.

E qui porrò fine al mio Ragionamento per questa sera. Proseguirò la storia del restauramento de' nostri quadri in altra occasione che abbia la sorte di trattenervi.

CONTRATTI RISGUARDANTI LA TAVOLA DI AGOSTINO MARTI CHE È IN SAN MICHELE IN FORO. (*Vedi pag. 51 di questo Ragionamento.*)

Estratto dal Protocollo dei Rogiti del Not. Francesco Turrettini dell'anno 1518, f. 185.

✠ A. N. D. 1518. Indit 7. Die 2. Novembris. Reverendus Dominus Paulus Guidotti Canonicus Sancti Michaelis in foro,

Magnificus Antianus Gaspar olim Mattaei Carincioni de Luca,

Prioris Societatis Sancti Joseph sitae in Ecclesia Sancti Michaelis in foro Lucanae Civitatis,

Nicolaus de Sancto Miniato
Ser Urbanus Franciotti et
Andreas olim Michaelis Barsocchini } Lucenses Cives electi a tota Universitate dictae Societatis, aliis vero invitatis, et debito tempore expectatis etc. ut de dicta electione ad infrascripta faciendum constat, et apparet manu mei Notarii infrascripti ex auctoritate, quam habent virtute eorum electionis hoc instrumento etc. dederunt, et concesserunt dicto nomine

Augustino filio Francisci de Marti pictori, et Lucensi Civi presenti, et recipienti etc. facere, et perficere tabulam Altaris Sancti Joseph dictae Societatis cum Genitrice Maria, Sancto Joseph, Sancto Simeone, et aliis figuris necessariis, et requisitis in simili tabula, et per et sicut est designum existentem penes *Baldassarem Barili* Camerarium dictae Societatis bene pictam, et bene ornatam, et oratam bonis coloribus, et oris ad oleum, omnibus expensis dicti Augustini, et etiam omnibus expensis lignaminibus dictae tabulae, de quibus ad praesens curet dicta tabula, quae tabula ad praesens est erecta in dicta Ecclesia quam ex nunc dicto Augustino praesenti dederunt, et consignaverunt et quam promisit, et teneatur perfecisse per totum mensem februarii anni 1519. Sine aliqua exceptione iuris, vel facti, et sub poenis, et obligationibus infrascriptis, et teneatur, et debeat dictam tabulam sic perfectam extollisse in dicto Altari sumptibus dicti Augustini per totum dictum tempus sub infrascriptis poenis etc.

Et pro sua mercede, suprascripti omnes electi ut supra dicto nomine promiserunt dicto Augustino praesenti etc. dare, solvere, et exbursare realiter, et cum effectu Ducatos centum auri in auro latos, hoc modo videlicet ducatos quadraginta auri in auro latos

infra mensem unum proxime futurum, ducatos triginta auri in auro latos quando fuerit finita, perfecta, et erecta dicta tabula, et residuum post sex menses proxime secuturos post perfectionem dictae tabulae.

Et casu quo idem Augustinus non haberet dictos ducatos quadraginta ut supra infra dictum tempus, tunc, et in dictum casum praesens instrumentum habeatur pro non facto, et intelligatur, et sit nullius roboris, efficaciae, vel momenti quia sic fuit pactum etc.

Quae quidem omnia etc. dictae partes dicto nomine promiserunt ad invicem, et vicissim perpetuo, et omni tempore habere firma etc. ad poenam dupli etc. qua poena etc. Item reficere etc. pro quibus omnibus etc. obligaverunt etc. dicto nomine ad invicem etc. renuntiantes etc. rogaverunt extendendum etc.

Actum Lucae in Palatio Magnificorum dominorum Antianorum Lucanae Civitatis in Collegio parvo dicti Palatii, coram et praesentibus Andraea olim Pieri de Porticu, et Jacobo olim domini Gregori Ciampanti Lucensibus Civibus, testibus etc.

Signatum Ego Franciscus Turrectini Notarius Lucensis de praedictis rogatus fui, et me subscripsi.

(*) ✠ A. N. D. 1519. indit. 7. die 15. junii.

Ser Urbanus Franciotti et Petrus de Podio Lucenses Cives priores contrascriptae Societatis cum consensu Rev. domini Nicolai Gigli decani Sancti Michaelis in Foro et Rev. domini Pauli Guidotti canonaci dictae Ecclesiae nec non etiam Bartolomei Nicolini et Laurentii Nicolai Gasparis consiliariorum dictae Societatis Andree Barsocchini subprioris dicte Societatis presentium et consentientium etc. hoc Instrumento ultra tempora quae supersunt in contrascripto Instrumento prorogaverunt tempus perficiendi et finiendi contrascriptam tabulam modo et forma prout in contrascripto Instrumento continetur salvis pactis infrascriptis Augustino contrascripto presenti et recipienti etc. menses decem ultra tempora quae supersunt et ad hoc ut possit idem Augustinus bene facere et ornare dictam tabulam ideo dederunt et solverunt dicto Augustino presenti etc. ducatus sex auri in auri latos quos habuit in tot argentis et ducatos quatuor auri in auro latos promiserunt eidem dare et solvere infine ultimae solutionis convento in contrascripto Instrumento cum hoc quod teneatur et debeat perficere dictam tabulam cum illis fregis existentibus penes dictum Augustinum et teneatur mittere

(*) Il presente istrumento di proroga è scritto nel margine dell'istrumento precedente.

arpias una pro quolibet latere dictae tabulae de lignamine omnibus expensis dicti Augustini et hoc sub pena ducatorum quinquaginta auri in auro latorum tantum communi concordia taxatorum pro damnis expensis et interesse parti predicta observanti quia sic etc.

Quae quidem omnia etc. dictae partes dicto nomine promiserunt ad invicem perpetuo et omni tempore habere firma etc. ad poenam suprascriptam etc. quae poena etc. qua poena etc. item reficere etc. pro quibus omnibus etc. obligaverunt dicto nomine etc. et rogaverunt extendendum etc.

Actum Lucae in Ecclesia Sancti Michaelis in Foro, presentibus Joanne del Padovano testore Luc. et Hieronimo Joannis Bianchucci testore Luc. testibus etc.

Signatum Ego Franciscus Turrectini Notarius Luc. de predictis rogatus fui et me hic subscripsi.

—

RAGIONAMENTO TERZO

SOPRA ALCUNI QUADRI DI LUCCA DI RECENTE RESTAURATI.

La restaurazione dei nostri monumenti di belle arti, che già si cominciò a fare negli anni decorsi, va tuttodì continuando mercè la munificenza dell'ottimo Principe nostro, lo zelo del suo Reale Governo e le non interrotte cure della Commissione e del suo illustre Presidente.

Ora avendo io osservato non esser riuscita discara a voi, illustri Accademici, ai concittadini nostri ed agli stranieri la storia che di tal restaurazione e de' monumenti restaurati io condussi già fino al 1834, mi fo animo a seguitare, e prendo a descrivervi quelli che dal detto anno fino al 1837 sono stati migliorati.

E per andare con ordine cronologico è necessario innanzi a tutto il dire, come un altro insigne monumento d'architettura s'incominciò in tal anno (1834) a ridurre in migliore stato, e questo non per cura della Commissione, ma bensì per opera di persone zelanti e dabbene. Un tal monumento è la chiesa, volgarmente chiamata di Santa Maria Bianca. È questa una delle più antiche della città nostra, detta in prima Santa Maria Maggiore, quindi Santa Maria Forisportam, perchè situata appunto fuori dell'antica porta San Gervasio. Si hanno memorie fino dall'anno 766 di questa chiesa, la quale è di stile longobardo, e tutta fabbricata di pietre quadrangolari scavate dai vicini nostri monti. Non piacendo però in antico a qualche vandalico operaio o rettore di tal chiesa la tinta un

poco oscura dei macigni, pensò d'imbiancarli, e ciò fu fatto nel 1515, come si rileva da una rozza iscrizione che è nel muro di un altare. Da quel tempo in poi niuno si era più avvisato di ridurla al suo stato naturale, ed i Canonici Lateranesi, che la possiedono, non avevan fatto fin qui che replicare la imbiancatura, quando questa era sudicia. Fortuna volle che nel 1834 venisse in mente a taluno di quei reverendi di tòrre dalle navate laterali un goffo cornicione di legno tutto tarlato e cadente, affine di costruirvene un altro; e che per far tale operazione fosse chiamato a consulta un artista, cui stava a cuore il rivedere quella chiesa nel pristino stato. Dètte questi il consiglio di non rassettare quel brutto cornicione, ma anzi di togliere via anche lo scialbo e discuoprire nuovamente la pietra. Fatta breccia sull'animo di que'reverendi la proposizione, furono da essi pregati dodici zelanti parrocchiani a voler fare una questua per la cura, e dirigere quindi il lavoro intorno a detta chiesa. E non andò guari che per lo zelo di questi deputati, e per la corrispondenza che trovarono in chi doveva contribuire, fu messo mano all'opera, e in meno di due anni portata a compimento come oggi si vede, con non poco piacere di tutti sì nazionali e sì stranieri, non cessanti di lodare il pensiero che ha fatto variar faccia a quella chiesa al segno di non più ravvisarla per quella che prima appariva; e se non fossero due brutti altari di legno che si vollero pur conservare, sebbene fosse di avviso contrario la deputazione, quella chiesa potrebbe dirsi assolutamente bella e compiuta.

Nello stesso anno 1834 fu dalla Commissione nostra fatto restaurare un quadro del dipintore lucchese Paolo Biancucci, discepolo di Guido Reni, e grande imitatore di quel celebrato maestro. Rappresenta quello il ritrovamento della Santa Croce succeduto a Gerusalemme in presenza di Sant'Elena l'anno 325 dell'êra nostra, e fu fatto per l'oratorio detto della Croce, il quale essendo poi chiuso, venne il quadro trasferito in Santa Giustina e collocato nella chiesa di quel vasto ed eccellente ospizio. Scelse il Biancucci, per rappresentare nel suo quadro, il momento in cui s'innalza il gran vessillo della redenzione alla vista dei fedeli, che riverenti lo adorano. Vedesi in esso dall'un dei lati il santo vescovo Macario, che assunti

gli abiti di pontefice addita la croce ai riguardanti, e colla veneranda ed eloquente sua faccia sembra che dica:

> Popoli al ciel diletti, eccovi il tronco
> Vincitor della morte, in cui spirando
> Vittima e sacerdote
> Placò l' ira del Padre il Figlio eterno.

Dall'altro lato è Sant'Elena vestita regalmente e adorna di auro-gemmato diadema, anch'essa genuflessa in atto di meravigliosa commozione; e ben leggi in quel volto, pieno di nobile espressione, ciò che passa nell'anima santa di lei, e ti par sentirla prorompere in tali affettuosi accenti:

> Questo è pur dunque sacrosanto il legno
> Ministro a noi della celeste aìta!
> Qui l' Autor della vita
> Dunque morì! qui fu svenato il mio
> Tenerissimo Padre! ed io sollevo
> A rimirarlo il temerario sguardo?

Felice n'è il composto, perchè simmetrico senza affettazione, e di linee svariate con semplicità e naturalezza. Il vero evvi assai ben ritratto, e quantunque lo stile sia poco felice (colpa dei tempi più che del pittore), pure nell' insieme produce effetto non poco. Il colorito n'è assai vivace e succoso, e si direbbe che il Biancucci in questo quadro si fosse attenuto alla via di mezzo tra il fare robusto del Guercino, e quello delicato di Guido suo maestro.

Cinque bei quadri furono restaurati nell'anno dipoi dal professor Luigi Nardi coadiuvato dal nostro Puccioni, e tutti furono della Cattedrale, che di bei quadri è a dovizia fornita. Il primo di essi fu una tavola preziosa di Domenico del Ghirlandaio, la quale è collocata nella sagrestia, ed era anticamente ove è adesso l' altare di San Regolo. Un tal quadro è citato dal Vasari con queste pochissime parole: « Lavorò (Do-» menico) in Lucca in San Martino una tavola di San Pietro » e San Paolo. » Alla concisione però del Vasari (il quale, alla foggia di alcuni moderni, chiamava grette le cose dei Quattrocentisti, e diceva belle le caricature dei Michelangioleschi) supplirò io, se non colla stessa facondia, al certo con

miglior animo, imperocchè questa tavola ben meritava che il Vasari impiegasse maggior tempo a descriverla e più d'accuratezza.

Secondo il lodevolissimo costume dei pittori di quei dì, siede sur un trono situato in mezzo al quadro la Nostra Donna, con sembiante pieno di maestà e di decoro, e bello se vuolsi, ma di quella bellezza che si conviene all'intatta madre di Gesù Cristo. Guarda essa con compiacenza il divin Pargoletto, che ritto sulle di lei ginocchia con sembiante e attitudine infantile benedice ai riguardanti. Ai lati del trono e sul primo piano del quadro sono effigiati con belle movenze San Pietro e San Paolo, i quali non solo si riconoscono per i caratteristici e tradizionali sembianti, e pei colori convenzionali degli abiti, ma ben anche alle mistiche chiavi dell'uno, ed alla simbolica spada dell'altro. Dietro ad essi, ma sopra un gradino e in linea del trono, son situati altri due invitti campioni della Chiesa cattolica, San Clemente papa e San Bastiano soldato. Il primo è rivestito degli abiti di pontefice, cioè del camice, della stola, di un ricco piviale e del triregno; ed il secondo, a differenza dei molti che sono effigiati ignudi, è vestito della tunica e del manto, e solo si riconosce per due freccie che ha in mano, strumenti del suo martirio. Al trono, ov'è assisa la Vergine, si ascende per varii gradini, i quali in segno di onoranza sono coperti di un ricco tappeto, e la sedia o trono è ornata con bassorilievi a fogliami fatti a meraviglia. La scena è in un bel paese di purissimo cielo, che viene in parte nascosto da una cortina lavorata d'oro e tutta rabescata a fiorami di color rosso. Bella e simmetrica composizione qual si conviene a cose sante, che debbono richiamare i nostri pensieri ai sacri oggetti che rappresentano, e far parte dell'unità architettonica della chiesa; espressione nobile e dignitosa, modellata sulla scelta e conveniente natura, pieghe di partito grandioso, facili, spontanee, vere; colorito vivace, succoso, armonico; disegno corretto, puro, senz'ombra di convenzione o di bello ideale, sono i principali pregi che si ravvisano in questo quadro: il quale, a giudizio degl'intelligenti, non solo è il migliore di quanti mai ne abbia fatti Domenico, ma è un tipo che può guardarsi e studiarsi da co-

loro che ricondur vogliono l'arte nostra alla sua nobile destinazione per lo mezzo del semplice e del naturale. Al disopra di questo quadro è una lunetta, con entro effigiato un Cristo morto sostenuto da Dio Padre, che nel suo genere, quantunque sia un poco trascurata come cosa da vedersi in distanza, pure è bella anch'essa; e se non fosse quello un soggetto troppo infelice, perchè il sepolcro tronca il nudo del Cristo a metà, e perchè il Padre Eterno non è figura da potersi rappresentare tanto convenevolmente da noi, forse sarebbe riuscito anche migliore.

Cosa però bellissima oltre ogni credere è una predella situata al disotto del quadro, divisa in cinque scompartimenti per mezzo di svelti pilastrini, nei quali scompartimenti sono rappresentati alcuni fatti della vita di Cristo e de' santi sunnominati, con figure così belle e sì ben disegnate, che Raffaello medesimo non isdegnerebbe di passarle per fattura sua. È effigiato nel primo scompartimento San Pietro, quando vien tratto di prigione dall'angelo, il quale lo fa passare di mezzo alle guardie addormentate che lo custodivano; ed il soggetto, secondo l'uso di quei giorni, è ripetuto in varii modi con danno della necessaria unità. Dapprima vedesi per un'inferriata il santo Apostolo entro la carcere, legato con catene, e guardato dai soldati di Erode; in secondo luogo vedesi quando, sciolto miracolosamente dalle catene medesime, vien guidato fuora dalla prigione per mano dell'Angelo; e ben si scorge nella movenza di lui e nello sguardo un'incertezza e quasi dirò un timore d'esser raggiunto, e par che creda ciò che succede un sogno o un'illusione, anzi che cosa vera e reale; e questo suo timore forma un bel contrapposto con la sicurezza dell'Angelo, il quale, nulla paventando le guardie, passa francamente, come colui che è sicuro del suo soprannaturale potere. In terzo luogo vedesi in ginocchio dinanzi a Gesù Cristo che ha in ispalla la croce; ed io penso che questo dipinto appelli alla tradizione della fuga di San Pietro da Roma per la persecuzione di Nerone ed allo scontro di lui con Cristo Signore, al quale disse: *Domine quo vadis?* ed a cui vuolsi rispondesse Gesù: *Eo Romam iterum crucifigi;* per le quali parole tornato in Roma San Pietro sofferse poi gloriosamente il marti-

rio. — Nel secondo scompartimento vedesi il santo papa Clemente, che relegato in un' isola deserta viene per ordine di Traiano gettato in mare con un' àncora al collo; e questo soggetto è ripetuto in tre diversi modi, cioè quando Clemente vien condotto dai satelliti di Traiano sur uno scoglio, quando dallo scoglio medesimo è gittato in mare, e quando dagli angeli il suo glorioso corpo vien portato sul lido. — Vedesi nel terzo scompartimento lo stesso soggetto che è nella lunetta superiormente indicata, cioè Iddio Padre che depone l' esanime Figlio nella tomba. In questo prezioso quadretto vi sono per altro aggiunte due figure ai lati del sepolcro, e sono la Vergine santissima e il Discepolo diletto; amendue sostengono reverentemente una mano del morto Signore, e mostransi desolatissimi di tanta perdita. — Vedesi nel quarto scompartimento il Martirio di San Bastiano, il quale legato ad un albero viene dagli arcieri spietatamente saettato. In questo quadretto, oltre all'esser bellissimo l' ignudo del santo, sono anche degni di non poca ammirazione li giustizieri che in diversissimi atteggiamenti vanno eseguendo la barbara sentenza. — È effigiata nel quinto ed ultimo scompartimento la Conversione di San Paolo, cioè la caduta di esso (nell' atto che cavalcava verso Damasco perseguitando i Cristiani) per la voce di Dio, che gli disse: *Saule Saule, quid me persequeris?* Qui, oltre San Paolo caduto, sono osservabilissimi e degni di molta lode gli altri compagni di lui, che fuggono spaventati dal prodigio, in modo affatto naturalissimo. Era una tal predella in pessimo stato ridotta per opera di alcuni chericuzzi, i quali avevano graffiato gli occhi quasi a tutti coloro che rappresentavano martoriatori dei santi, o che per santi non distinguevansi alla simbolica aureola. Nè qui si fermavano già essi, che avendo in mano probabilmente un non so che di appuntato e di tagliente, anche in altri luoghi andavano graffiando e ruinando. Fu dunque, come io diceva, quella predella egregiamente tornata nella pristina integrità e soprappostovi un cristallo, perchè a niuno venisse voglia quindi innanzi di più in cotal modo guastarla.

Dal provvidentissimo signore Operaio in quei dì, il marchese Tucci, fu poi pensato di fare per questo quadro un nuovo

altare di marmo (perchè l'antico di legno erasi tutto tarlato): della qual cosa avendo egli parlato meco, io ne incaricai il valente architettore nostro signor Pardini, il quale, abilissimo com'è nell'arte sua, potè fare un disegno, che imitando l'antico stile molte lodi riscosse e riscuote dagl'intelligenti e dal pubblico in generale. È stata collocata al disotto della mensa di questo altare una figura di mezzo rilievo, di antichissimo autore ignoto, e che rappresenta il vescovo Santo Agnello: il qual mezzo rilievo era prima in un magazzino dell'Opera malamente gittato con altri marmi di niun pregio e valore. È tornato così a vedersi mercè le cure nostre un monumento, che, se non fosse per altro, è pregiabilissimo per la sua antichità.

Vedendo i quadri di questo altare dipinti a tempera dopo quasi cento anni che la pretesa scoperta della pittura a olio era stata fatta, e vedendoli così ben conservati, specialmente nel colorito, mentre mille altri di età assai più prossima sono anneriti e resi perciò quasi invisibili, viene in acconcio, io mi penso, di fare una digressione per dar come posso la soluzione di alcuni dubbii che mi sorgono in mente, cioè: se fu Giovanni di Bruges l'inventore della pittura a olio; se, dato che fosse egli, adoperasse il solo olio seccativo unito ai colori; ed in ultimo, se questo metodo, del dipingere a olio, abbia portato poi quei vantaggi che si decantano, e per conseguenza se sia utile o no il continuare a giovarsene.

E in quanto al primo dubbio sembra ormai che tutti si accordino nel dire essersi molto innanzi a Giovanni Van-Eick dipinto a olio. Come supporre infatti che gli antichi non conoscessero la proprietà che hanno certi olii fissi di seccare e di indurire, quando eglino stessi mescolavano l'olio di lino nei loro cementi per aumentarne la durezza, e al dire di Plinio, spalmavano d'olio i muri dipinti col minio? Se noi non avessimo che il manoscritto di Teofilo, basterebbe quello solo a convincere i più schivi che la pittura a olio si conosceva benissimo nel medio evo. L'opera di quel monaco, che doveva certo essere italiano, e che scriveva nel decimo o nell'undecimo secolo, è intitolata: *De omni scientia Picturae artis.* « O tu che leggerai quest'opera (dice l'autore nella sua Intro-

» duzione), chiunque tu sia, o mio caro figlio, io non ti na-
» sconderò niente di ciò che mi è stato possibile d'imparare.
» Io t'insegnerò ciò che sanno i Greci nell' arte di sciogliere
» e mescolare i colori; gl' Italiani nella fabbricazione de' vasi,
» nell'arte di dorare, in quella di scolpire l' avorio e le pie-
» tre preziose; i Toscani in quella del niello e di lavorare
» l'ambra; gli Arabi nel cesellare e nell'intarsiare. Io ti dirò
» ciò che si pratica in Francia nella fabbricazione delle ve-
» triere con che ornano le loro finestre; nell'industriosa Ger-
» mania nell' impiego dell' oro, dell'argento, del rame e del
» ferro, e nell'arte di scolpire il legno. Conserva, o mio caro,
» e trasmetti ai tuoi discepoli queste cognizioni che ci hanno
» legate i nostri antichi, cognizioni necessarie all' ornamento
» dei templi; esse sono l'eredità del Signore. »

Teofilo dunque al primo libro della sua opera dà questo titolo: *Incipit tractatus lombardicus qualiter temperantur colores.* Ed al capo XXII del medesimo libro così insegna il modo di dipingere a olio: « Deinde accipe colores quos imponere
» volueris, terens eos diligenter oleo lini sine aqua, et fac
» mixturas vultuum ac vestimentorum, sicut superius aqua
» feceras, et bestias, sive aves aut folia variatis suis coloribus,
» prout libuerit. » Le quali parole chiudono la bocca a coloro che vollero far credere essere il metodo insegnato da Teofilo atto solo a cose grossolane, o a dipingere de' soli campi. Oltre poi il manoscritto di Teofilo, un altro ne possiede la Biblioteca Reale di Parigi. È questo di un tale Eraclio, altro pittore italiano, il quale viveva probabilmente ai tempi del buon Teofilo. Quest' opera è intitolata: *De coloribus et de artibus Romanorum;* ed il suo autore parla in essa espressamente della pittura a olio poichè vi ha un capitolo intitolato: *De omnibus coloribus cum oleo distemperatis.* Ma quegli che finisce, a parer mio, tutte le questioni su questa importante materia è il Cennini: il quale nel suo *Trattato della pittura,* da lui compiuto nel luglio dell'anno 1437, ha varii capitoli impiegati specialmente a trattare della pittura a olio. Ivi insegna a dipingere con questo metodo sui muri, sulle tavole, sul ferro e su qualunque altra materia; insegna a far l'olio cotto al fuoco ed al sole; ed insegna infine a macinare i colori coll'olio, ed il modo di

adoperarli, anche per velare le cose dipinte a tempera. Ecco alcuni brani di tali capitoli: « Abbi il tuo olio di semenza di » lino, e di state mettilo in un catino di bronzo o di rame, e » quando è il sole lione tiello al sole, il quale, se vel tieni » tanto che torni per mezzo, è perfettissimo da colorire.... » E poco dopo aggiunge: « Ritorna a macinar di colore in colore » come facesti a lavòrare in fresco, salvo dove macinavi con » acqua, macina con quest'olio.... Poi con pennelli di Vaio » compartisceli e metteli ne' luoghi loro, commettendo bene » l'un colore con l'altro.... Poi sta alcun dì e ritorna e vedi » come son coverti e ricampaggia come fa mestieri.... E così » fa dello incarnare e d'ogni altro lavoro, come montagne, ar- » bori, ec. » Dal fin qui detto dunque risulta che a' tempi del Cennini, cioè il 1437, si dipingeva a olio in Toscana; e non solo si dipingevano le tavole ed i muri, ma benanche i visi umani e specialmente quelli delle femmine galanti. E siccome egli si protesta di scrivere ciò che aveva imparato da Agnolo Gaddi, il quale era discepolo di Taddeo, come questi era di Giotto; così è da presumere che a tutti quei maestri fosse noto, ed usassero il metodo che il Cennini imprende a descrivere. Ed è da notare che avendo tali maestri di già imparato l'arte di render gli olii disseccativi, non più abbisognava ad essi il metter le tavole dipinte al sole per farne asciuttare i colori, come molti anni dipoi faceva il Van-Eick.

Io credo che non vi sia alcuno, il quale voglia far qui la obiezione che il Vasari attribuisca al Van-Eick non la sola scoperta dell'olio di linseme, ma benanche di quello delle noci; poichè una tale obiezione sarebbe invero assai frivola. Avvegnachè conosciuto una volta che alcune qualità d'olio sono di lor natura disseccative, che con quegli olii si potevano stemperare i colori, e che quei colori in tal modo stemperati producevano un buon effetto, era cosa troppo naturale di sottoporre a reiterate esperienze tutte le varie specie d'olio, affine di vedere qual convenisse più di adoperare.

Ma se così va la bisogna, perchè mai il Vasari ci trattiene per tanto tempo sull'istoria del Van-Eick, sulla sua pretesa scoperta, e c' intesse una genesi di tale scoperta passata da quel pittore in Antonello da Messina, da questo in Dome-

nico Veneziano, il quale in fine ne fe' parte ad Andrea del Castagno, da cui per benemerenza fu morto? Il perchè l'ho detto altre volte, ma qui giova ripeterlo: perchè il Vasari beveva, come suol dirsi, grosso, e si fidava ciecamente alle relazioni che altri gli dava buone o cattive che elleno fossero, non curandosi troppo di verificare di per sè le cose, delle quali trattava o imprendeva a descrivere; che se così non fosse, ed avesse almeno una volta letto il libro del Cennini, lo avrebbe egli tenuto in sì poco conto, ed avrebbe dette tante cose che non istanno a martello e non reggono affatto alla sana critica? Esaminiamo un momento ciò che il Vasari dice sul conto del Van-Eick, di Antonello, di Domenico e di Andrea, e ci convinceremo tosto di ciò che ho asserito.

Dice il nostro biografo che Giovanni Van-Eick, il quale nacque nel 1370, trovò pel primo che l'olio del seme di lino e quello delle noci erano seccativi, e li adoperò per istemperare i colori; ciò seguì, secondo il parere dei più, nel 1410. Giovanni per questa sua scoperta empì il mondo della sua fama e destò l'invidia degli altri artefici; e siccome non volle mai esser veduto lavorare, così non fece grazia del suo secreto se non « quando fu vecchio a Ruggero suo creato. Ora » un certo Antonello che aveva studiato molti anni il disegno » in Roma, ritiratosi poi per molti anni a Palermo, e in fine » a Messina sua patria, venne a Napoli, e ivi inteso essere » arrivata una tavola dipinta a olio dal Van-Eick al re Al» fonso, fece opera di vederla, e vedutala s'invogliò di cono» scere quella maniera di dipingere. Andatosene perciò in » Fiandra, prese dimestichezza con Giovanni già vecchio, e a » furia di presenti e buone grazie ottenne che gl'insegnasse » quel modo di colorire. Di là ritornò alla patria, e quindi » passò a Venezia, ove stabilì la sua dimora. Conobbe ivi Do» menico Veneziano, a cui confidò il segreto, e questi venuto » poi a Firenze e stretta amicizia con Andrea del Castagno, » gl'insegnò il modo di colorire a olio, che ancora in Toscana » non si conosceva; ciò fu circa il 1470. » Fin qui il Vasari. Vediamo ora come una tale storia si regga.

Giovanni Van-Eick, o di Bruges, nacque circa il 1370, scoprì il modo di colorire a olio nel 1410, dunque all'anno

quarantesimo dell'età sua. Mandò egli una tavola in tal modo colorita ad Alfonso di Napoli, il quale fu re nel 1442, dunque Giovanni aveva allora 72 anni. Antonello vide quella tavola e corse in Fiandra. Ma quando nacque Antonello? Secondo i più, nel 1449; e secondo gli Annali messinesi nel 1447, e così nove o undici anni prima della morte di Alfonso che seguì nel 1458. Dunque Antonello non potè vedere la tavola dipinta dal Van-Eick a Napoli, se non dopo la morte di quel re. Ma siccome era stato prima molti anni in Roma, e molti anni in Palermo, non potè naturalmente andare in Fiandra che adulto, o almeno nell'età di trent'anni, e così nel 1477. Trovò dunque il Van-Eick nell'età di 107 anni, e da lui imparò il famoso segreto del dipingere a olio, segreto pubblicato quarant'anni prima dal Cennini co' suoi scritti in Firenze, come abbiamo veduto. E se imparò il segreto nel 1477, come mai in alcune sue tavole a olio che sono in Venezia è segnato l'anno 1474? E se Antonello instruì nel segreto Domenico, e Domenico Andrea, ciò seguì dopo il 1477? Ma se Domenico fu morto da Andrea in Firenze circa il 1470, cioè sette anni innanzi che avesse imparato il famoso segreto! Tutti questi errori cronologici, tutte queste contradizioni provano, a parer mio, che la storia vasaresca è erronea e da non ammettersi, e provano inoltre che il Vasari non lesse mai, come ho detto, l'opera del Cennini.

E che innanzi a Giovanni da Bruges si dipingesse a olio dappertutto, lo provano i richiami fatti dagl'Italiani, e in special modo dai Napoletani, dai Bolognesi e dai Veneziani, i quali tutti dimostrano coi documenti alla mano che la pittura a olio era fra essi conosciuta molto tempo prima che nascesse il Van-Eick. Ai richiami degl'Italiani unisconsi quelli dei Tedeschi, i quali pure esibiscono delle pitture a olio prima di quel tempo, e specialmente una che si conserva nell'Imperiale Galleria di Vienna segnata coll'anno 1297 ed eseguita dal nostro Tommaso da Modena. I Belgi infine smentiscono solennemente la pretesa scoperta del Van-Eick, poichè nelle loro Cronache all'anno 1410 si legge: « Giovanni Eick ed il suo fratello » Uberto sono due eccellenti dipintori che fioriscono a Bruges. » Giovanni passa pel primo che abbia mescolato l'olio di lino

» con i colori, e gli abbia renduti, per così dire, eterni col
» guarentirli in tal modo dalle ingiurie del tempo. La mag-
» gior parte riferiscono questa bella invenzione all'anno 1410;
» ma è notorio che avanti l'anno 1400 era questo metodo
» conosciuto e praticato nella Belgica. Molti antichi quadri
» dipinti con colori a olio ne fanno fede; uno fra gli altri
» è collocato nella chiesa dei Francescani di Lovanio ed è
» dell'anno 1400, nel quale stesso avvenne la morte del suo
» autore. » Dunque dal fin qui detto risulta, a parer mio, chiaramente che Giovanni di Bruges non fu l'inventore della pittura a olio.

Ma se Giovanni di Bruges non fu l'inventore della pittura a olio, che mai fece egli per empiere il mondo della sua fama e destare l'invidia degli altri artefici? Se si fosse trattato del segreto di unire semplicemente l'olio ai colori, non v'era bisogno di menar tanto rumore, poichè da quasi tutti si poteva conoscere. Dunque il segreto del Van-Eick non doveva consistere nell'usare dell'olio di lino e di noci che fosse, ma bensì nell'aggiungere a questi olii un glutine, il quale facesse restar lucide e diafane le tinte, asciutte ch'elleno fossero; e questo glutine doveva esser formato coll'aggiungere all'olio alcune resine, che sarebbe stato difficile lo indovinare di qual natura fossero. Come ottenere di fatto quella fusione e quel diafano che tanto distingue le opere del Van-Eick, quella durezza e quel levigato, che fanno comparire i suoi quadri come se fossero smaltati, se non coll'impiego ingegnoso d'alcune sostanze resinose? Questo sembra essere il merito di quell'artista come inventore, e sotto un tale aspetto abbiamo con esso delle grandi obbligazioni. Infatti, oltre i belli esempi di colorito che ha dato esso medesimo ai suoi successori, ha messo Giorgione, Tiziano e Correggio sulla dritta via, ed ha loro indicati i mezzi materiali di produrre quelle tinte sì vigorose ed energiche che tanto ammiriamo. La difficoltà di ben copiare coi semplici colori a olio i quadri degli autori surriferiti, prova che eglino pure usavano dei procedimenti particolari. E quali possono essere stati questi procedimenti se non l'aggiunta di alcune resine all'olio, sia per rendere questo più seccativo, sia per farlo più glutinoso e in tal modo atto a

rendere i colori più diafani, più uniti, più duttili, più leggieri? Gli esperimenti dunque di quelli che non possedendo il vero segreto adoperavano il solo olio, non essendo paruti loro soddisfacenti, si applicarono a mitigare i tristi effetti dell' olio, sia col dipingere a tempera d' ovo spalmando poi la pittura coll' olio medesimo, sia col dipingere su fondi dorati, sia in fine con procedimenti e segreti particolari, alcuni dei quali giovarono, altri nocquero alla pittura. Ecco perchè, io mi penso, taluni dei più giudiziosi artefici, come il Ghirlandaio, cento anni dopo quella pretesa scoperta del dipingere a olio, eseguivano i loro quadri a tempera, nè s'ingannavano, poichè in cotal modo adoperando li facevano pervenire a noi freschi e vivaci come se fossero dipinti da pochi mesi addietro. Ed infatti, quali sono i quadri, dei quali non dobbiamo deplorare l' annerimento, se non se quelli fatti a tempera o anche a olio, ma unito però alle resine e alle vernici? Un'occhiata a quelli del 400, ed una a quelli del 600, basta per rimanerne convinti; quelli tutti limpidezza e trasparenza, questi tutti offuscamento e pesezza! Credesi da taluno, ignaro dei principii dell' arte nostra, che il difetto stia nei colori, e che noi moderni non abbiamo più quelle tinte che adoperavano i Quattrocentisti. Staremmo assai male in vero, se dopo gli avanzamenti della chimica non avessimo neppure quei colori che usavansi in quei rozzi tempi. Molti di più ne abbiamo, e forse di troppo, e più fini e più vivaci di quello fossero allora; a segno tale che verrebbe voglia di ripetere oggi ciò che Plinio diceva dei pittori de' suoi tempi: « La gran diversità » dei colori in voga oggidì ci sforza ad ammirare la sobrietà » degli antichi a questo riguardo. Infatti tutti quei capola- » vori immortali usciti dai loro pennelli sono il prodotto di » quattro soli colori. Con questi Apelle, Echione, Melanto e » Nicomaco, pittori tanto celebri, eseguirono quei quadri, il » cui prezzo era valutato la rendita di una città. Oggi che la » porpora ricopre fino le nostre mura, e che l' Indo ci for- » nisce il limo colorato de' suoi fiumi, e i colori composti dei » suoi elefanti e de' suoi dragoni, non abbiamo più nobili » dipinture. Noi eravamo dunque più ricchi dal lato dell' arte, » quando eravamo più poveri in materie. Io l' ho già detto;

» non è più l'anima, è la materia quella che si apprezza og-
» gidì nelle arti! » Fin qui Plinio.

La differenza dunque sta nel modo di preparare i colori e in quello di adoperarli. Gli antichi pittori preparavano o facevano preparare sotto i loro occhi i colori, gli olii e le vernici che eglino usavano. Ai discepoli era data la incumbenza di far queste cose, e da esse incominciavano la loro scuola, dimodochè innanzi di prendere il pennello erano già istruiti di ciò che bisogna fare per rendere le pitture durevoli. Non vi erano allora come oggidì, per raffinamento di lusso, avidi incettatori, ai quali poco importa la maggiore o minor durata di un quadro, purchè possano guadagnare qualche soldo di vantaggio coll' adulterazione dei colori. Non deve pertanto far meraviglia se dopo pochi mesi da che sono fatti, la massima parte dei quadri dei pittori moderni, veggonsi oscurati e ingialliti, giacchè molti di essi pittori pretendono dipingere per le future generazioni, affidati a quelle tele ed a quei colori che gl' incettatori dicono loro esser buoni, non cercando neppure di conoscere gli elementi di cui sono composti i colori, coi quali dipingono, nè il modo di assicurarsi delle frodi messe in opera dai medesimi.

Dissi del modo di adoperarli, perchè coll'uso del solo olio, qualunque ei sia, non può ottenersi nè buona nè durevole pittura. Se gli antichi artisti hanno riconosciuto degl' inconvenienti nell' uso dell' olio innanzi che abbiano potuto vedere gli effetti della sua lenta e interminabile carbonizzazione, qual diffidenza non dobbiamo averne noi che vediamo e lamentiamo tutto dì l' abbrunimento dei migliori quadri dipinti col solo olio? Il grande inconveniente annesso a questo genere di pittura è che l' olio, il quale serve a sciogliere e fermare i colori, si oscura coll' andar del tempo ed annerisce le materie coloranti che gli sono affidate. Infatti gli scuri soprapposti con velature divengono qualche volta assolutamente neri, a cagione della carbonizzazione dell' olio che è stato applicato a più strati col colore assai fluido sulle parti oscure del quadro. Arroge a ciò il timore degli ultimi pittori del secolo decorso per quel che riguarda le velature, dalle quali, per tal ragione, onninamente si astenevano, non volendo o non sa-

pendo rimediare all'inconveniente coll'uso delle vernici. Un altro danno arrecato alla pittura dall'uso del solo olio è, che i colori mancano di trasparenza; imperocchè l'olio pervenuto allo stato solido e concreto non forma più un glutine sufficientemente lucido, atto a far trasparire i colori e ad esprimere gli effetti dell'aria coll'assorbimento de' raggi luminosi a traverso di questo glutine medesimo.

Si può dunque conchiudere, a me pare, dal fin qui detto, che Giovanni di Bruges o altrimenti Van-Eick, non fu l'inventore della pittura a olio, perchè la pittura a olio si praticava prima di lui; ma che però vedendo egli che l'uso del solo olio non conduceva a far belle e durevoli le pitture, pensò di fare a quello una qualche addizione; e che qui sta l'invenzione del Van-Eick, invenzione che fu portata da esso a tal punto di perfezionamento, che non è stato mai superato; che dipoi si approfittarono di questa utile scoperta alcuni grandi maestri, i quali ne fecero una specie di segreto; il qual segreto essendosi poi perduto, la pittura o i suoi procedimenti materiali decaddero, e quindi ebbe origine l'anneramento dei quadri: che se noi vorremo far uso del solo olio, e quello che ancora è peggio, dell'olio cotto, non lavoreremo pei nostri posteri, ma avremo il rammarico di vedere andar a male i nostri quadri sotto gli occhi nostri medesimi, e le opere moderne di poco sopravviveranno ai loro autori. Conviene adunque o abbandonare affatto la pittura a olio e ritornare all'encausto, alla tempra e al fresco; ovvero, volendo continuare ad usarla, diminuire sensibilmente le quantità degli olii fissi e sostituire a questi degli olii volatili e delle resine, che impediscano l'anneramento dei colori. Sono ormai diciotto anni che io faccio uso delle resine e degli olii essenziali uniti agli olii fissi, coi quali sciolgo i colori; sono diciott'anni che fabbrico, depuro da per me e faccio macinare sotto i miei occhi i colori che adopero, come pure imprimere le tele, sulle quali dipingo; in questo tempo mai non ho fatto uso dell'olio cotto col litargirio, nè mai ho velato che colla vernice di mastice; e viva Iddio non posso dolermi di questo metodo, poichè una costante e consolante esperienza mi ha dimostrato che niuno de' miei quadri ha sofferto fin'ora la menoma alterazione, ma tutti

paiono fatti da pochi mesi. Ciò sia detto per coloro che delle mie esperienze, quali esse si sieno, vorranno approfittare. Ma torniamo ai quadri restaurati.

Un' altra tavola appartenente essa pure alla nostra Cattedrale, che sebbene piccola di mole è però grande di pregio, fu restaurata in questo stesso anno. Rappresenta Santa Petronilla in figura intiera, grande poco meno del naturale. È essa situata entro una nicchia, ritta in piedi e in bellissimo atteggiamento; guarda il cielo con ardentissimo desio, nell' una mano tiene un libro, e nell' altra un giglio, simbolo dell' intatta verginità sua. Ha coronato il capo di vaghi fiorellini, e ad una tunica con istrette maniche, di cui è vestita, ha sovrapposto un peplo o piccolo pallio, che dal disopra dell'omero sinistro discende con belle pieghe sotto la destra ascella, e termina al pube. Angelica e vivace espressione, grazia, verità, disegno assai corretto e molto rilievo per l' effetto del chiaroscuro, sono i principali pregi di questo bel dipinto, del quale se n' è sempre fin qui tenuto per autore Daniele da Volterra; ed invero vi ha in quella figura un fare michelangiolesco mitigato da non so che dello stile di Raffaello, che la rende ammirevole a tutti quanti vengono a visitare la nostra Cattedrale.

Io non mi opporrei a questa tradizione, se non temessi tacendo di defraudare un mio concittadino della lode che gli può esser dovuta. Dirò dunque, che per le accurate osservazioni da me fatte sullo stile di tal pittura, sul colorito di essa, e sulla forma delle lettere che sono in fondo del quadro (la quale è similissima a quella di altra iscrizione che è in un quadro a Sant' Agostino), io tengo per autore di questa pregevolissima tavola il nostro Zacchia, pittore del XVI secolo, e grande imitatore dei due celebrati in quei dì, Raffaello e Michelangelo. Do questo per un mio fortissimo dubbio e nulla più, poiché per quante diligenze abbia usate, non mi è riuscito di trovar documenti che irrefragabilmente lo provino. Forse un giorno sarò più fortunato, ed allora verrò con piacere ad annunziarvelo con certezza.

Il quinto quadro della Cattedrale, restaurato quest' anno, fu la Visitazione di Nostra Donna a Santa Elisabetta, dipinto

da Giacomo Ligozzi. Lodai altra altra volta il Ligozzi pel suo quadro della Circoncisione; rinnovo ora le lodi per questo, che veramente le merita.

Fassi sul limitare dell' uscio di sua casa la veneranda Elisabetta e viene affettuosamente ad incontrare la Vergine visitante, che con trasporto di santa ed ingenua amicizia l' abbraccia tenerissimamente. Varie donne fanno corteggio a Santa Elisabetta, e onore alla santa ospite; nè vi mancano i consorti Zaccaria e Giuseppe, i quali con altri personaggi formano una nobile comitiva. Solo di alcune figure poteva farsi a meno e specialmente di quella di un cieco chiedente limosina, che viene quivi menato da un giovinetto: le quali figure sonovi messe a solo fine di riempire il quadro da quel lato. La scena segue nell' interno di un cortile, sul cui ingresso vedonsi due personaggi discorrenti insieme, uno de' quali sicuramente rappresenta il pittore; costume savissimo dei nostri antichi di porre spesso l' effigie propria in cambio del nome, affine di far conoscere ai posteri da chi l' opera fosse fatta: il qual costume ci reca oggi non poco diletto. Fu proposto dalla Commissione nostra di traslatare questa tavola al seguente altare, ove era prima collocata l'Assunzione di Nostra Donna, del mio venerato maestro Stefano Tofanelli; e ciò per darle una luce più viva e più adattata al tono del dipinto, renduto basso dall' anneramento prodotto dall' olio, con cui sono impastati i colori di quello. Alla quale traslazione volentieri annuirono e l' Opera di Santa Croce, e il reverendo Capitolo, vedendo che, sebbene s' invertisse alcun poco l' ordine cronologico dell' istoria di Maria (coll' anteporre l' Assunzione alla Visitazione), pure il beneficio che ne ricevevano amendue que' quadri era tale, che non doveasi punto dubitare sull' effettuarsi il proposto trasportamento.

Altri quattro quadri furono restaurati nel 1836, due dei quali a olio, gli altri a fresco: i primi dal solito benemerito professore Nardi coadiuvato dal nostro Puccioni; ed i secondi da me, perchè trattandosi di opere a fresco volle la Commissione che io ne fossi incaricato della restaurazione. Il primo quadro a olio che si ripulì fu la Presentazione della Nostra Donna al tempio, opera egregia di Alessandro Allori detto il

Bronzino, al secondo altare della Cattedrale a mano sinistra di chi entra in chiesa per la porta maggiore. Vedesi in questo quadro il portico del Tempio decorato da colonne, innanzi al quale sta ritto in piedi il sommo Sacerdote degli Ebrei in atto di ricevere sotto la sua custodia la santa donzelletta, che devotamente ed a mani giunte ascende i gradini di esso Tempio, e va a ricevere la corona d'olivo che lo stesso Pontefice tiene con una mano come simbolo della pace che regna in quel sacro recinto. Al fianco della santa Verginella sono i beati suoi genitori Anna e Gioacchino, i quali sembrano confortare la figlia alla dolorosa separazione. Alcune ancelle portano con esso loro degli oggetti di vestiario per la santa bambina, ed altre delle stoviglie addette al medesimo uso. Ai lati del Sacerdote stannosi due Leviti, uno de' quali coll'incensiere, e dietro ad essi due donne destinate al servizio del Tempio medesimo. In fondo agli scalini del portico evvi da una parte un cieco suonatore di non so quale strumento; e dall'altra una vecchierella custoditrice di una bambina tutta intenta a salvare un pomo che tiene in mano, il quale un festoso cagnolino tenta rapirle. Un Angelo che giù discende dall'alto con una corona di fiori finisce la composizione, la quale sarebbe anche migliore se non vi fossero che le figure necessarie all'azione; imperciocchè quegli episodii della vecchia e del suonatore, che presi separatamente e come imitazione di cose naturali sarebbero belli, qui disconvengono affatto perchè fuori di luogo: lo stesso dicasi di quell'Angelo, il quale, non essendovi necessario, toglie non poca della verità istorica. Il disegno è assai corretto per quel tempo e per quella scuola già non poco decaduta. Le teste in generale sono belle, vere e animate; in special modo quella del Sacerdote e della Sant' Anna sono così nobili, dignitose ed espressive, che non sarebbero indegne di Raffaello. I panneggiamenti sono di un cattivo stile, e nulla affatto secondo il costume del tempo; ma evvi in quelli, quasi a compenso, una tale ricchezza e verità (per esser tutti di seterie con fiori e rabeschi a guisa di damasco), che se fosse concesso, verrebbe voglia, in grazia di cotali cose, di perdonare all'autore gli sbagli commessi nel fatto del vestiario. Il colorito è di un vigore ammirabile e la verità dei toni locali

è ben conservata, quantunque la maggior parte sieno bassi per servire all'armonia. Faceva il Bronzino questo quadro nel 1592, e vi apponeva in fondo l'iscrizione: *Alexander Allorius florentinus Cristophori filius pingebat.*

L'altro quadro pure a olio che imprese a restaurare il professore Nardi, rappresenta l'Adorazione de' Magi. È opera di Federigo Zuccheri, sta anch'esso nella Cattedrale e precisamente all'altare incontro a quello descritto della Presentazione. Vedesi su di un'alta base di marmo assisa la Nostra Donna, la quale tiene sulle ginocchia il divino Infante benedicente ai Magi, che con atto umile e divoto lo stanno adorando, e gli offeriscono oro, incenso e mirra, che alcuni paggi tengono preparati in diversi vasetti. Alla destra della Vergine è San Giuseppe, che appoggiandosi ad un bastone mira con compiacenza il figlio putativo fatto già d'ora l'oggetto della venerazione dei re della terra. Alcuni pezzi di architettura mutilati, ed una veduta di paese servono di fondo al quadro, e di là dai rottami vedonsi i soldati di quei re ed i cortigiani loro. Alcuni angeli in alto formanti una gloria compiono il quadro: il quale è di un effetto grandioso in grazia delle masse larghe del chiaroscuro e di un bene inteso aggruppamento delle figure. Anche il colorito è vago ed armonico, e la verità dei toni locali è assai conservata. Per quei tempi insomma, e per quella scuola, è certo uno dei migliori quadri, perchè i Lucchesi di quei dì ebbero l'avvedutezza d'impiegar sempre i migliori pennelli per decorare di pitture la loro Cattedrale.

Fu fatto istanza alla Commissione nostra dal signor Alessandro Gerli, zelantissimo Operaio dell'insigne basilica di San Frediano, per restaurare due affreschi situati sotto l'organo di quella chiesa. Presa l'istanza in esame, e veduto che per ridurre quella basilica al suo compimento era necessario restaurare anche gl'indicati affreschi, deliberò la Commissione che io ne prendessi il difficile e laborioso incarico, nè lo ricusai, benchè vedessi lo stato infelicissimo dei due dipinti: che ove si tratti di conservare qualche opera preziosa, io mi sento infiammare dall'amore dell'arte e dalla carità della patria, la quale pur troppo di ricchissima che era in oggetti di belle arti è divenuta, se non meschina, almeno poco

più doviziosa di altre città di secondo ordine; e ciò in grazia della non curanza, e direi quasi del dispregio in che hanno avuto tali oggetti molti di coloro che, se non per altro, almeno per gratitudine, avrebbero dovuto conservare quei tesori lasciati ad essi dai colti loro antenati. Ma tornando ai quadri dirò, che il primo di essi fu un'opera di Amico Aspertino, da me altra volta onorevolmente nominato, a cagione della bellissima cappella da esso dipinta nella chiesa, di che ora si tratta. Rappresenta quello una Vergine, che ritta sur un piedistallo tiene il divin Pargoletto fra le braccia, il quale ai riguardanti benedice affettuosamente. Al basso vedonsi quattro santi e sono gl' invitti martiri Bastiano, Margherita, Agata e Giovanni, il precursore del Cristo. È legato il primo ad un albero ed è trafitto da varie saette; ha la seconda una croce ed ai piedi un drago, da essa ucciso in virtù di quel segno della redenzione; vedonsi alla terza le recise mammelle sur un bacile; ed il quarto rivestito di pelli di cammello, o come altri chiamano cilicio, ha un agnello sul libro, simbolo del mansuetissimo Redentore degli uomini. Un fondo di cielo stacca mirabilmente le figure che su quello campeggiano. La composizione è, quale si conviene nelle cose sacre, piuttosto simmetrica; il disegno non è dei più corretti, ma vi ha in compenso un tale impasto e verità di tinte, che ben la diresti una pittura a olio anzichè a calcina. Era stato questo dipinto ricoperto di una tintaccia a tempera da qualche uomo ignorante l'arte, per lo che molto dovei faticare in levarla, essendo tenacissima. Ma anche in più cattivo stato era ridotto il quadro simile a quello, dall' altra parte della porta maggiore; imperocchè in questo, oltre l'esser caduto l'intonaco in molti luoghi, ciò che restava era tutto deturpato da un ritoccamento generale, che ne aveva cangiato affatto l' aspetto, sopprimendo alcune figure ed alcune fabbriche, e variando perfin gli andari di varii partiti del panneggiamento. Niuno certo, io mi penso, si sarebbe arrischiato di mettervi su le mani, tanto era in pessimo stato ridotto quel dipinto! ma non appena ebbi incominciato a pulirlo, che vidi con grande soddisfazione mia e di quanti mi visitarono, mentre ch'io lavorava, ricomparire le figure smarrite, i casamenti nascosti, e riprendere le pieghe i loro natu-

rali andamenti. Potei così rimettere in istato da vedersi con piacere un dipinto che era, si può dire, perduto, e che certo è di non poco pregio per esser di mano di buon pittore della Scuola fiorentina ai tempi aurei dell' arte.

Rappresenta quel quadro la visita fatta dalla Nostra Donna a Santa Elisabetta, e vi sarebbono le figure necessarie nell' azione, cioè dalla parte di Santa Elisabetta, San Zaccaria ed una fantesca, e da quella della Vergine, San Giuseppe ed un' ancella di compagnia; ma qui pure è da deplorare che il pittore abbia aggiunte due figure affatto estranee, cioè San Pietro e San Paolo: le quali, per quanto sieno situate nell' innanzi del quadro e che perciò non prendano veruna parte nell' azione, pure sono all' unità e semplicità di quella di nocumento. Forse tali figure furono comandate al pittore da chi gli allogò l' opera; ed è ben da compiangere la trista sorte degli artefici che si abbattono alcune volte in allogatori tali che vogliono ad ogni costo far comparire alla posterità ignorante il pittore. Del resto, il quadro è di un disegno assai purgato, le teste sono imitate da un naturale scelto, e l' espressione n' è ingenua e devota: il colorito è vago più di quello possa immaginarsi in un buon fresco, che per molti anni ha avuto al disopra un altro colore. Lo insieme in fine è tale da soddisfare l' amatore e l' intelligente, e da formare, unito agli altri oggetti d' arte, il lustro ed il decoro di quella insigne basilica.

Un' altra sacra immagine fu nel 1837 restaurata per opera del nostro Puccioni, ed è quella di una Santissima Annunziata nell' oratorio a lei consacrato.

Di tale veneratissima immagine parla il nostro Tommaso Trenta, nelle *Memorie e Documenti per servire alla Storia di Lucca,* in questi termini: « .... Pare che sia stata dipinta que-
» sta sacra immagine prima del 1342, come si rileva da un
» libro della Cattedrale. Certi movimenti sforzati, ed un gu-
» sto diversissimo nella composizione della pittura nel fondo
» del quadro e nelle figure (dalla bocca delle quali escono al-
» cune parole), danno indizio di doversi attribuire alla ma-
» niera greca, quando non si voglia credere una copia di
» qualche altra più antica, fatta forse da qualche artefice

» greco. » Fin qui il Trenta; e, come spesso accade ai semplici amatori, non con tanta aggiustatezza. Imperocchè fattomi ad esaminare con attenzione quella pittura (essendo io molto amatore delle antiche cose), vidi che al disotto della presente scoprivasene altra assai più antica e migliore, cioè di un fare più largo e più semplice. Ma gli andari dei panneggiamenti e l'insieme delle figure eran simili a quello sottoposto; ed in quell'antichissima restaurazione non furon tolte se non se alcune figurine, le quali stanno pregando la Vergine, e forse in alto furono aggiunte alcune cose architettoniche. Una di quelle sottoposte figurine io feci lasciare discoperta in quest'ultima restaurazione per chi gradisse vederla, ma fu assai malconcia per la poca perizia del muratore che riunì lo scialbo. Sembra dunque che nel 1342 questa veneranda immagine non fosse che restaurata, avendo l'antica molto sofferto, per essere stata dipinta su di un muro esterno accosto alla porta San Gervasio. Essendo però restaurata sulle antiche tracce, anzi in parte essendo assolutamente l'antica pittura, io non so donde abbia potuto rilevare il Trenta quei movimenti sforzati, dei quali ei parla, nè so vedere la differenza fra le figure ed il fondo. Convien dire che egli non l'abbia veduta cogli occhi di un artista amante della veneranda antichità, perchè non ne avrebbe certo in cotal guisa parlato.

E qui volentieri mi farò ad esporre alcuni pensieri sulle pitture dei bassi tempi, e farò osservare in primo luogo quanto gli artefici di quelle fossero accurati nel rappresentare i sacri soggetti, e come sempre ottenessero lo scopo, per cui le pitture sacre debbono esser fatte, cioè di richiamare a Dio ed ai misteri augusti della religione i pensieri degli uomini con una rappresentazione conveniente e dignitosa: la qual maniera di rappresentare le immagini sacre avevano essi ereditata da quei pittori greci, o romano-greci, che sul principiar del Cristianesimo fiorivano nell'Oriente ed a Roma. Io penso, come dissi nel mio *Insegnamento della pittura*, che l'arte nostra tanto sia più pura, quanto più si accosta agli antichi tempi, e che tutto quello che può avere acquistato di perfezione per la pratica nei secoli a noi vicini, sia spesso di danno a quella semplicità, naturalezza e nobiltà, che siamo costretti ad ammi-

rare nelle antiche cose. No, l'arte della pittura, checchè ne dica il Vasari, non è mai perita fra noi, e se compariamo i mali che essa ha provati per le invasioni dei barbari, con quelli che a lei hanno fatto la mania e le teorie dei saccenti moderni, non esiteremo ad affermare che i suoi veri distruttori sono venuti assai più tardi che non si pensa. Abbiamo preso, per quanto io credo, troppa avversione alle opere così dette gotiche, senza esaminarle abbastanza, e ci siamo persuasi troppo facilmente che nel XVI secolo rinacque la vera pittura, quando invece sono anch'io d' opinione che in quel torno essa incominciò a degradarsi. Se degli uomini abili, degli artefici arditi hanno menato rumore in quel secolo memorando, e con le loro pompose e terribili opere hanno sbalordito il mondo, non è però men vero che eglino hanno fatto perdere all' arte la sua primiera naturalezza; e che i migliori quadri sono e saranno sempre quelli, nei quali si trova la semplicità e la verità della natura. I tempi della corruzione nelle arti non son quelli, nei quali elleno pèrdono il credito loro e son tenute in poco conto dalla gente; ma bensì quelli, nei quali non riposano più su quei grandi ed immutabili principii che pose loro a fondamento la natura: tanto è ciò vero, che tutto il credito e gli onori tutti, di cui hanno goduto i Cortona, i Bernini, i Borromini; tutto il lusso e lo sfoggio dei manieristi non hanno mai potuto rialzare l' avvilimento delle medesime.

Raffaello, quell' ingegno raro e famoso, era più vicino di noi alle cose antiche, e sicuramente gli debbono aver servito di scorta più che non c' immaginiamo in quella sua maniera tanto semplice, e in quella dolce espressione, per la quale la sua bell' anima aveva sì gran simpatia; sia che egli studiasse quell' aurea semplicità e naturalezza in Masaccio, nel Beato Angelico e negli antichi bassorilievi, sia che traducesse in una lingua migliore tante immagini fatte dai pittori de' secoli precedenti. La Disputa e la Scuola d' Atene sono una prova di ciò ch' io dico, e guai, a parer mio, a coloro, cui non piacciono queste due opere al disopra di tutte le altre di quel divino maestro! Di fatto, chi è che non ravvisa nei mosaici, nei trittici dipinti e nelle sculture più informi del medio evo, il gusto nobile e la grave semplicità degli antichi? Mal-

grado dei difetti di prospettiva e di disegno che in essi vedonsi; vi dobbiamo ammirare quelle teste divine e apostoliche, la forma dei loro lineamenti, gli andari delle vestimenta, la saviezza e la dignità dei loro movimenti, quantunque tali cose sieno alterate dalla debolezza dell' arte! I santi sì accuratamente dipinti da molti moderni non possono sostenere questo gran confronto. In quelli l' espressione delle azioni è chiara, naturale, significante; nè vi sono movimenti inutili, equivoci, ricercati o sforzati; ed i segni essendo poco numerosi vanno a colpire più facilmente l' intelletto. Chè mai non si può edificare su fondamenta così semplici e così solide e qual forza non può aggiugnere a tali elementi la vera scienza, la correzione del disegno!

Chi amasse di avere una prova di quanto asserisco, non ha che da esaminare un bellissimo Evangeliario greco posseduto dal serenissimo signor Duca nostro, in cui sono alcune dipinture del secolo XI; le quali sì per la verità nelle movenze delle figure, e sì per la nobiltà della espressione e squisitezza della esecuzione, in nulla cedono alle più belle che dopo quel tempo sono state fatte.

Ho adempito, o Accademici umanissimi e coltissimi, la promessa che in principio vi feci, di descrivervi i quadri restaurati nei tre anni decorsi; andrò continuando, quando che sia, l' istoria di questa restaurazione, poichè spero non verranno mai meno e l' amore dell' ottimo Principe per le belle arti, ed i mezzi che il suo Real Governo impiega per questo importante oggetto; come pure le cure e le diligenze della benemerita Commissione nostra e dell' illustre Presidente di essa; e perchè spero infine che voi non vi stancherete di ascoltare la descrizione di cose che onorano grandemente il paese nostro, quantunque tal descrizione sia fatta con semplice e disadorno parlare.

RAGIONAMENTO QUARTO

SOPRA ALCUNI MONUMENTI DI BELLE ARTI RESTAURATI.

" Che io ami sopra ogni altra cosa la verità, non credo che mi sia necessario addurne testimonianze; e chi questa storia ha fin qui letto, se ne sarà bene addato, e come abbia usato franchezza e libertà. So che non è strada così facile da tenere senza inciampare in qualche altrui querimonia, ma ho procurato di farlo in modo che quale giudicherà con dirittura, vedrà che onore ne viene a coloro, di cui ho scritto, anzichè il suo contrario. „

Vita di Gio. Pietro Zanotti
(scritta da lui medesimo).

Illustri e dotti Accademici,

Continuando la storia della restaurazione de' nostri monumenti delle belle arti, incomincerò dalla chiesa di Sant' Alessandro. Rammenterete che già di questa basilica longobarda vi tenni parola altra volta, ma qui piacemi di aggiungere alcune considerazioni sullo stile di quell' architettura. Quando io dico *chiesa longobarda*, intendo dire che sia fabbricata nel tempo della dominazione dei Longobardi in Italia, e non già che essi avessero una maniera loro propria di architettare, nè che scendendo in questa nostra terra menassero seco architetti di lor nazione.

In tutto il tempo che i Longobardi ebbero il dominio dell' Italia, non usarono mai altri modi di fabbricare se non quelli che furono in uso fra gl' Italiani; per conseguenza non fu adoperata che l' architettura greca o romana alterata e scorretta; e specialmente nella forma delle chiese non furono molto diversi dalle basiliche cristiane anteriori. L' unica dif-

ferenza notabile è negli ornati, i quali, essendo presi generalmente dalle altre fabbriche, sono collocati per lo più con poco garbo, e quello che dovè aggiungersi è assai goffo e rozzo e quasi sempre di bassissimo rilievo. Solo verso il secolo nono l'architettura italiana cominciò a prendere alcun poco la forma orientale, da cui ebbe origine quel primo gotico che cominciò a diffondersi per tutta l'Europa, il quale gotico nel secolo undecimo prese poi salde radici.

L'architettura dunque del tempo dei Longobardi si distingue nelle nostre chiese per una certa solidità e semplicità di costruzione, per l'uso quasi costante delle colonne, per la confusione degli ordini antichi, e per una gran povertà di ogni decorazione che sia di quel tempo, sì in pittura, sì in scultura, sì in mosaico. Non s'incominciò che nel secolo undecimo ad ampliare e far di nuovo le absidi, e a decorarle con pitture e con mosaici.

Premesse tali cose, dirò che i restauri delle finestre di Sant'Alessandro son fatti a meraviglia e con magnificenza, perchè quei cristalli di un sol pezzo, di quella grossezza e chiarezza, ordinati apposta perciò, è cosa che solo poteva fare un principe, il quale amasse veramente il decoro della casa d'Iddio. La copertura dell'abside nella parte esterna non potea esser meglio eseguita, e Dio volesse che anche nella parte interna della medesima le intenzioni dell'egregio architetto fossero state meglio secondate.

Nella pittura di quell'abside io m'ingegnai di corrispondere ai desiderii ed alle premure del serenissimo signor Duca che me la commise, e cercai di fare in modo che sembrasse eseguita nel medesimo tempo che probabilmente fu rifatto quel coro, cioè nel 1300. Già ebbi altra volta l'onore di descrivervi il soggetto di quel dipinto e il modo da me tenuto nell'operarlo, le quali cose non istarò qui a ripetere; vi dissi ancora i miei timori e i miei dubbii intorno ad esso, dubbii e timori che non riguardanò già il metodo mio, ma la costruzione di quella vôlta. E qui permettete che io faccia una digressione che deve riuscire di qualche utilità, tanto a quegli artefici italiani che volessero dar mano alla pittura ad encausto, quanto a coloro che di tali opere amassero dar commis-

sioni. Sappiano essi dunque che gli oltramontani, anziché dubitare della buona riescita della pittura a cera, vanno facendo tutto dì delle opere da rendersi immortali. Non parlo degli Alemanni, i quali specialmente in Baviera ed in Prussia sotto l'egida di quei due saggi monarchi dànno mano ad opere grandiosissime e degne della Scuola italiana dei buoni tempi (come ne fanno fede alcune cose gentilmente inviatemi dal Bendemann di Berlino); ma dirò solo de' Francesi, i quali si son dati pure a tutt'uomo a far rivivere la pittura a cera, sola pittura, come essi dicono, monumentale. Io darò qui l'estratto di una Relazione che i due celebri architetti Lepère e Ittorff hanno inviata al Prefetto della Senna, e che riguarda la decorazione della magnifica chiesa dedicata al benefattore degli uomini per eccellenza, dico a San Vincenzo de'Paoli, da essi architettata. Si vedrà da questa Relazione quale e quanta tendenza vi sia oggi fra le nazioni di ritornare a quella semplicità e ricchezza del medio evo: semplicità e ricchezza che tanto conviene ai templi santi d'Iddio.

« La pittura a cera (dicono quei due grandi artisti al » Prefetto della Senna) sarà da voi preferita a qualunque altra » per la decorazione della chiesa di San Vincenzo de'Paoli, » come quella che non soggiace a veruna alterazione, e che, » riunendo al vigore della pittura a olio la lucidezza di quella » a fresco, comprende il bello di amendue quei generi di pit- » tura. »

Passano quindi ad enumerare i vantaggi che proverranno dal chiuder le finestre con vetri colorati anziché bianchi, potendo con quelli modificare la luce a piacimento e ottenere un effetto ricchissimo all'occhio. Descrivono infine tutti i soggetti che amerebbero dipinti su quei vetri. Propongono la pittura sopra lava smaltata per la decorazione del portico, essendo durevole quanto il mosaico, e desiderano che si riproducano con quella le più belle composizioni di Raffaello, « af- » fine di assicurare (dicono essi), all'arte ed alla Francia, un » possedimento, per dir così, eterno di quei capolavori, i cui » originali già molto guasti si approssimano di giorno in » giorno alla loro totale distruzione. Queste composizioni di » Raffaello godono di sì alta stima, che tutti i veri apprezza-

» tori delle arti non potranno non applaudire ad una tale scel-
» ta. » I suddetti quadri in lava smaltata saranno in numero di tredici. Vengono quindi a parlare delle pitture da eseguirsi con la cera; e in primo luogo propongono che nel fregio della nave sieno espressi i fatti più notevoli della vita di San Vincenzo de' Paoli; in quello del Santuario i sette Sacramenti, e nella gran vôlta dell'abside l'apoteosi dello stesso santo. Nella cappella poi dedicata alla Vergine propongono di far dipingere, sempre collo stesso genere di pittura, lo Sposalizio di Nostra Donna in un quadro semicircolare, e sopra le pareti alcuni fatti della vita della medesima.

All' estremità della cappella, nella parte inferiore, quattro quadri che rappresentino il Battesimo di Gesù Cristo, la Trasfigurazione, la Resurrezione e il Giudizio. Nelle otto cappelle, da cui è ornata la chiesa, propongono di far dipingere dei soggetti tratti dalle geste de' varii santi, ai quali le cappelle medesime son dedicate; e nella tribuna sedici figure di santi e sei quadri con fatti della vita di altri beati. Le figure dovranno essere eseguite su fondo d'oro.

Inculcano poi a quel Prefetto di scegliere due soli pittori per condurre i fregi, nei quali vanno figurati i Sacramenti e le geste di San Vincenzo, « per evitare (dicono) l' assurdità di
» veder gli stessi personaggi effigiati con diversi lineamenti,
» la qual cosa distrugge quel legame che deve unire i casi di
» una medesima istoria. Le altre pitture poi che non sono
» soggette allo stesso inconveniente, possono essere ripartite
» fra i più abili artisti. »

Passano dipoi ad enunciare le opere di scultura che dovranno servire alla decorazione di quella stessa chiesa, che non temono di paragonare al Pecile di Atene ed alle Camere Vaticane. E queste opere dovranno consistere in sette figure di tutto rilievo che orneranno il frontone del portico; in altre due, rappresentanti San Pietro e San Paolo, che dovranno esser situate in due nicchie ai lati del portico; in quattro statue infine, rappresentanti gli Evangelisti, destinate a sormontare i piedistalli della balaustrata che corona la facciata principale.

« Il soggetto del timpano o frontone sarà San Vincenzo
» de' Paoli animato dallo spirito di carità, in mezzo ai perso-

» naggi più proprii ad esprimere l'effetto dei suoi esempi. Vi
» si vedranno dunque degli ecclesiastici che egli contribuì a ri-
» formare; degli orientali che convertì alla religione cristiana;
» dei prigionieri, ai quali dètte la libertà; dei poveri che con-
» solò e soccorse; delle suore della carità, alle quali insegnò
» ad aver cura dei vecchi infermi e a raccogliere i fanciulli
» abbandonati; vi saranno infine degli uomini e delle donne
» di mondo, nel cui cuore risvegliò sentimenti cristiani. Tali
» saranno i personaggi che in gruppi e in attitudini svariate
» occuperanno senza confusione il triangolo del timpano. »

Vorrebbero che tali figure invece di esser di bassorilievo fossero distaccate interamente dal fondo, ed a tale effetto quei valenti architetti hanno fatto il timpano a guisa di una nicchia triangolare, in cui possano comodamente situarsi le statue. Oltrechè in tal modo si andrà, dicono essi, imitando la disposizione che hanno usata i Greci nei loro più bei monumenti, si darà campo all'artista di situare i suoi modelli di gesso nel luogo, ove dovranno collocarsi le statue, e così vedere con sicurezza l'effetto che esse produrranno da quell'altezza. Fanno quindi dei voti, perchè tali statue sieno in marmo di Francia o d'Italia e non in pietra dolce.

Dopo toccato dell'importanza massima di avere in quel monumento un tutto di cose che non trovisi in alcun altro dell'età nostra, ed aver dimostrato il bisogno che v'è perciò della cooperazione del Prefetto e del Consiglio municipale, quei due valenti artefici così conchiudono la loro Relazione:
« Dipende dunque da voi, signor Prefetto e illustri membri
» del Consiglio municipale, di lasciare ai tempi ed alle ge-
» nerazioni avvenire una chiesa, degna dell'idea che di tal
» genere di monumenti avea concepita uno dei più celebri
» architetti dopo il risorgimento dell'arte: Leon Battista Al-
» berti, il quale diceva che un tempio deve riunire in sè tante
» e sì grandi bellezze che colpiscano di stupore chi v'entra,
» per guisa che appena appena possa trattenersi dall'escla-
» mare nella sua ammirazione: Questo luogo è veramente
» degno d'Iddio. »

Da una tale Relazione avrete dunque inteso, o Signori, con qual fiducia si proponga il metodo dell'encausto per quel

gran monumento; ciò dee chiuder la bocca a quei pusillanimi che, di tutto dubitando, di tutto fanno dubitare. Ma il dubbio della riescita e della durata non è il maggior nemico che siasi suscitato fra noi a questo genere di pittura. Si è susurrato (con la mira forse di stornare chi avesse desiderio di far dipingere in cotal modo) che quel genere di pittura è costosissimo e perciò non può mai convenire di metterlo in uso, quantunque la sua bellezza e durabilità non possa negarsi. Eh tacciano una volta cotesti tenebrosi insidiatori del bene altrui e dell'onore della patria comune, e mi dicano con quale altro genere di pittura si sarebbe potuto fare oggi un'abside come quella di Sant'Alessandro pel prezzo di soli trecento scudi! Eppure tanti e non più io ne chiesi a chi per ordine dell'augusto Operaio di quella chiesa mi dimandò della mercede che avrei voluto. Io non dirò che con tali mercedi si possano formare dei pingui patrimonii; ma dirò bensì essere sufficienti per coloro che amano più l'onore che non il lucro, e che come il vecchio del Tasso hanno pochi desiderii e pochi bisogni da soddisfare. Aggiungo poi che, poste le debite proporzioni, vorrei aver sempre da fare di quelle dipinture. Ma torniamo ai nostri restauri.

Il presbiterio è grande e conveniente per celebrarvi gli augusti misteri di nostra religione, ma io avrei amato il recinto di pietra traforata e non di marmo ed a colonnini, perchè sarebbemi in quel modo paruto più in armonia con lo stile della chiesa; avrei anche desiderato che a quella balaustrata vi fossero le sue cancella, e, se non due, almeno un ambone sullo stile di quello rimasto intatto alla pieve di Brancoli; e quando neppur questo si fosse voluto fare, almeno due leggii di pietra sostenuti dall'aquila come in altre chiese si vedono. L'altare massimo lo avrei amato più innanzi di quello che è, e ad una semplice mensa avrei voluto sovrapporre una testuggine sorretta da quattro colonne. La così detta *cantorìa* avrei gradito che fosse fatta di noce di color naturale, e fosse alzata fin sopra i capitelli delle colonne, poichè quel veder mutilati questi per incastrarvi quella, a me sembra cosa affatto mostruosa; avrei voluto che alla cantoria fosse sovrapposta una grata mobile, egualmente di noce con un tra-

foro di buono stile, la quale nascondendo l'organo imitasse le gallerie, ove in antico stavano le donne. Tutta questa mole l'avrei poi voluta sorretta da due colonne, le quali fossero nella linea della porta e compissero il giro con le altre, di cui le avrei amate a perfetta simiglianza.

Queste sarebbero le cose che avrei desiderato di vedere in quella chiesa: molte delle quali, se non era la fretta di taluno, fretta che forse non andò a grado al serenissimo signor Duca nostro, di certo si sarebbero vedute, perchè l'animo di lui era inchinatissimo a compir l'opera. Bisogna convenire nella sentenza che la fretta è nemica del ben fare, e che, come dice Dante:

. . . . . l'onestate ad ogni atto dismaga.

Quattro furono i quadri restaurati nell'anno 1837 e tutti della Cattedrale, la quale rimase con quelli veramente compiuta, in ordine ai dipinti. Due dei medesimi sono opere del Paggi genovese, e due del Passignano. Espresse quest'ultimo la Nascita e la Morte di Cristo, ed ebbe così due grandi soggetti da trattare. Anzi però che il momento della Natività di Gesù, scelse il Passignano quello, nel quale alcuni semplici pastorelli, docili all'angelico invito, sen vanno ad adorare pei primi il loro Messia, il Re dell'universo, il quale amò di nascer povero e di essere innanzi a tutti adorato dai poveri. Vedesi in quel quadro la Vergine santa che adagia sopra un poco di paglia il nato Bambino, il quale è qui rappresentato ignudo, essendosi in ciò l'autore scostato dal sacro testo, come hanno fatto quasi tutti i dipintori e specialmente quelli dell'età sua. Egli solo, dice San Giovanni, è la luce che illumina; e qui la luce partesi tutta dal divino Fanciullo. Maria e Giuseppe stanno in atto di grande ammirazione, vedendo quei buoni pastorelli festeggiare la nascita del Re dei re. Alcuni di essi portano delle offerte al nato Messia, che consistono, come ognuno può immaginarsi, in capretti, in ova e in agnelli, chè null'altro hanno da offerire quei figli della schietta natura. Nè perciò Iddio gradisce meno i loro doni, chè al cuore ei guarda del donatore, non al dono; e quel cuore egli solo può scrutarlo. L'alto del quadro vien compiuto da un coro di an-

gioletti vezzosi, i quali librati per l'aere vanno soavemente cantando: « Sia gloria a Dio nell' alto dei cieli e pace in terra » agli uomini di buona volontà. » È in questo quadro forza di chiaroscuro, che unito a tinte succose ed a molta verità nelle teste lo fa comparire uno dei buoni di quel maestro; ma non però tale che possa stare a confronto colla Crocifissione, che è pur opera dello stesso da Passignano. Vedesi nel bel mezzo del quadro il Redentore, il quale è condannato a morire sopra un patibolo infame qual malfattore, da colui che lo dice innocente; e perchè tal morte riesca di maggiore obbrobrio, vien posto in mezzo a due ladri dannati allo stesso supplizio. Già il Cristo è vicino a rendere il suo spirito al Padre, e la grand'opera della redenzione si va consumando; già tutto minaccia di subissare il creato. L' amoroso Nazzareno ha raccomandato la cara Madre al diletto Discepolo e questo a Maria; e le pie donne vanno consolando l' afflittissima fra tutte le donne, che pur volle seguire fino all' ultimo l' amato Figlio al Calvario. La scena spira l' orrore di tanto misfatto, e tutti i personaggi son compresi da dolore e da spavento. Sennonchè in mezzo all' angoscia generale vedi alcuni militi, i quali nulla curanti della scena straziante che gli attornia, vanno giocandosi a dadi la veste inconsutile del Salvatore, affinchè in tal modo si adempia appunto la parola del Profeta. E questo episodio di alcuni uomini che la passione pel giuoco e pel guadagno fa divenire insensibili a tutto che li circonda, forma un bel contrasto con la scena dolorosa poc' anzi descritta. Vorrà forse da taluno farsi rimprovero al Passignano, perchè in così angusto spazio abbia voluto riunire troppe persone, e dimostrare troppe cose; ma io dirò a sua discolpa che una scena di confusione, qual' è quella ivi rappresentata, permette più che altra quest' aggruppamento, e dirò quasi confusione, di persone. Del rimanente poi le figure tutte sono assai correttamente disegnate e colorite con buone e verosimili tinte; l' espressioni giuste e naturalissime: questo quadro infine è forse il migliore che il Passignano facesse mai, ed è ben degno di stare in quell' augusto tempio. Gli altri due quadri del Paggi sono assai buoni per quel pittore e per quel tempo. Rappresenta il primo la Nascita della Nostra Donna, e sono in esso alcune

cose ben colorite e degne di lode. Migliore però è l'altro che rappresenta l' Annunziata, perchè la Vergine e l' Angelo Gabriele sono assai belle figure dipinte sullo stile di Paolo. Peccato che il Paggi sia caduto, nel comporre esso quadro, in tutti quegli errori che notai altra volta in consimile soggetto!

E qui mi piace di riferire come nell' occasione di discendere le due tavole fu trovato sotto a quella della Nascita di Maria un'antica pittura a buon fresco rappresentante l' Eterno circondato da uno stuolo di vezzosi angioletti. Lo stile di quella dipintura rammenta il tempo dei Ghirlandai e del Rosselli, e forse sarà stata fatta da quest' ultimo, quando egli dipinse la storia del Volto Santo nella parete accosto. Per l' amore grandissimo che io porto all' arte mia, avrei voluto togliere quella dipintura dal muro e trasportarla sulla tela come altrove si è fatto: la quale operazione quantunque non avessi io fatta mai, pure a forza di diligenza e fatica non disperava di condurla a buon fine. Scrissi perciò all' Operaio della chiesa dicendogli, che se la cosa fossemi riescita come io sperava, non avrei voluto che il semplice rimborso della piccola spesa che mi poteva occorrere, e così l' Opera con poco o nulla avrebbe fatto acquisto di un pregevole dipinto. Nel caso poi che il mio tentativo non avesse buon esito, l' Opera avrebbe perduto il dipinto (che è appunto come se non l' avesse, essendo ricoperto dall' altro quadro) ed io le fatiche e quel poco di denaro impiegatovi. Pareva a me che questo fosse progetto da appagare; e l' Operaio di fatto era per dir di sì, quando gli venne in pensiero di consultare uomini di legge, i quali dissergli avrebbe potuto risicare di perdere una proprietà dell'Opera, proprietà che, come ognun vede, è a lei di poco utile. Rispose dunque non avrebbe potuto accettare la mia proposta, ed io dovetti abbandonare a malincuore quell' impresa, che pur mi sembrava onorevole assai. Così fu racchiusa nuovamente quella dipintura dietro la tavola del Paggi, e vi starà fintanto piaccia a Dio che la sua veneranda immagine rivegga la luce.

E poichè sono in sul parlar di me, non vi sarà discaro, Accademici illustri, che io dica due parole sopra un mio quadro della Cattedrale, il quale poco mancò non fosse tolto in quel-

l'anno alla pubblica vista. Voi già vi apponete che io vo' parlare della Resurrezione di Nostro Signore, che è nell'altare accosto alla Sagrestia. Fu da taluno, forse di soverchio scrupoloso, mosso dubbio che il mio Cristo fosse troppo ignudo, e che perciò avvenisse di questo ciò che avveniva del San Bastiano di frate Bartolommeo, di cui narra Giorgio Vasari. Del qual dubbio se io non poteva compiacermi come cristiano, poteva come artista, quando e' fosse stato vero ciò che si andava vociferando. Dico però che quello non fu se non un mero scrupolo, poichè nè al Canova, nè al Landi, nè al Camuccini, nè al Minardi, ai quali tutti mandai il bozzetto di quel quadro per averne un parere, non venne pure in pensiero che quel Cristo potesse comparire poco decente, ma anzi mi scrissero parole di lode, che non debbo qui riferire. E ciò che è più, neppure alla religiosissima Duchessa Maria Luisa, di grata ricordanza (che promosse l'ordinazione di quel quadro), passò mai per la mente siffatto dubbio. Si trattava della Resurrezione, nè Cristo poteva certo esser vestito come quando vivente trasfigurossi. Volli, immaginando quel quadro, far cosa affatto nuova, senza scostarmi in nulla dal testo evangelico; presi dunque a scena o fondo del mio dipinto l'atrio della grotta, ov'era scavato il sepolcro nuovo di Giuseppe d'Arimatea, e nel quale fu posto imbalsamato il corpo del Redentore. La porta del sepolcro è ancora chiusa e suggellata per la maliziosa diffidenza de' Farisei. Risorge da morte l'Uomo-Dio, secondo il comun sentimento dei padri, verso la metà della notte, e con l'immensa luce che spande, mette il terrore e la confusione nei quattro soldati romani che erano in quelle tre ore a custodia del sepolcro. I quali sentono lo spavento, ognuno a misura della sua costituzione fisica e del suo essere morale. Così uno di essi non è che forte meravigliato della subitanea apparizione; l'altro non può soffrire la soverchia luce che lo abbaglia, e dello scudo e della mano fa schermo agli occhi offesi; un terzo, di rossi capelli e di sangue bollente, non anco ben sicuro di che sia per accadere, corre con la mano sull'elsa della daga, primo movimento del coraggioso soldato; il quarto era in sull'alzarsi, ma il forte spavento che lo assale il fa ricadere, e senza la spada, su cui poggia il sinistro

braccio, sarebbe già ricaduto. Egli è pallido, ansante, e temendo non sia per rovinargli addosso quel monte, si guarda dal pur voltarsi indietro; e vorrebbe gridare a piena gola, ma la parola gli si arresta nella strozza, chè troppo è in lui lo spavento, e di qui a poco cadrà in terra qual morto. Sono quei soldati vestiti uniformemente di lana e di ferro, secondo il costume del tempo, e uno solo di essi ha in dosso una clamide purpurea. Il Cristo librato nell' aria splendente di luce si mostra in tutta la sua maestà e, stendendo le braccia in forma di croce, fa vedere i gloriosi segni della sofferta passione nelle cicatrici delle mani, dei piedi e del costato. È ricoperto da una bianca clamide, che, annodata solo sul petto, rimane del resto in balìa dell' aria, la quale ne porta naturalmente un lembo su quelle parti che il pudore vuol velate. Questo quadro io lo feci con amore, fatica e diligenza grandissima, e sebbene soddisfacesse per avventura ad altri, non soddisfece a me che avrei pur voluto far cosa migliore. Feci però ciò che allora potei, e come io uso sempre nelle cose mie, non risparmiai nè tempo nè fatica nè studio. A niuno mai in dodici anni, da che quel quadro fu dipinto, era caduto in pensiero di trovare il Cristo poco decente, essendo come mille altri che vedonsi nelle chiese. Ma che non possono gli scrupoli a questo mondo! Susurrato il dubbio e giunto all' orecchio del nostro Arcivescovo, invitommi con una sua compìta lettera a volere ampliare un poco di lembo della clamide del Redentore: al quale invito io di buona voglia annuii, non già perchè dubitassi di alcuna cosa men che decente in quel quadro, ma solo per deferire ad un desiderio del buon Pastore, manifestatomi con tanta gentilezza.

Un' altra chiesa assai moderna, ma però bella, fu restituita in questo stesso anno alla primiera sua forma, per cura di una benemerita Deputazione. È questa San Ponziano, la quale con l' annesso grandioso monastero fu edificata a pubbliche spese l' anno 1523, nell' occasione che un' altra chiesa dedicata a quel santo si dovette demolire per dar luogo alle nuove mura della città nostra. I Monaci Olivetani la possederono dalla sua edificazione fino al 1807, nel quale tutti i monasteri furono soppressi. Fu quel luogo disabitato fino al 1819, che

vi andarono a stanziare le monache di San Domenico, le quali vi rimasero fino al 1832, ed alla partenza loro venne il monastero assegnato ad un istituto di donzelle, che essendo sotto la protezione di S. A. R. la Duchessa nostra, si chiama dal nome di lei *Istituto Maria Teresa.*

Avevano le Monache Domenicane, affine d'ingrandire il coro, inalzata una parete dinanzi alla crociera, e così avevano alquanto sfigurata la chiesa e impiccolitala molto. Riassettando quel monastero, per servire all'uso che testè dicemmo, anche la chiesa fu rimessa nella sua antica forma, demolendo quel muro che nascondeva il coro e la crociera. Tornarono così a vedersi due grandi opere pregevolissime del nostro dipintore Lombardi, da molti anni occultate da quella parete, con grave rammarico di tutti che amano le belle arti e molto più della Commissione nostra, la quale si era varie volte inutilmente adoperata per togliere da quel luogo e ridonare alla vista del pubblico le due tele, che non poco onore arrecano al Lombardi e insieme al paese nostro.

Appena quelle furono discoperte, videsi la necessità di ripulirle; ed a tal'uopo la Commissione scelse il più volte nominato Puccioni (come quello che aveva dato replicati saggi di valentia nell'arte di restaurare), dal quale furono infatti rimesse in ottimo stato con vera soddisfazione di tutti.

Prese il Lombardi il soggetto de' suoi dipinti dalla vita del fondatore dell'Ordine di Monte Oliveto, il beato Tolomei. Espresse, in uno de' due quadri, il detto Beato che richiama alla vita un povero muratore caduto sotto le rovine della fabbrica di una chiesa; e nell'altro un atto sublime di carità dello stesso Beato, quando cioè, nulla curando la propria vita, uscì dell'eremo, e con ottanta de' suoi monaci andò in Siena ad assistere gli appestati. Io imprenderò a descrivere con brevi parole ambedue questi quadri, incominciando dal primo che ho nominato.

Già per lo zelo del beato Bernardo la sontuosa chiesa di Monte Oliveto si ergeva; già le molte colonne che formano a quella un grandioso portico, eransi inalzate; già toglievansi i ponti e le antenne, che a quell'inalzamento avevan servito; quando ecco di repente cadere una buona parte dell'edifizio,

e con essa un povero muratore delle circonvicine valli, chiamato Stefano da Lugano. Traggonlo i suoi compagni di sotto a quelle macerie tutto lacero e insanguinato; ma, oh Dio! l'anima si è già dipartita dal corpo suo, e il pover uomo non è più che un cadavere! Attirato dalle grida degli atterriti circostanti ed infiammato dalla carità più ardente, ecco arrivare il nostro Beato, e fatto cenno che gli portino il meschino dinanzi, dopo breve, ma fervida orazione: « Su via (dic' esso agli » astanti), state di buon animo, che Stefano non è morto, ma » dorme: » e in quel momento toccatolo colla mano, come se lo scuotesse da un dolce sonno, quegli tornò vivo e sano qual prima. La quale commoventissima scena ecco in qual modo il nostro Lombardi ha immaginata e composta.

Innanzi ad un magnifico peristilio, che sorge a sinistra di chi guarda il quadro, stannosi alcuni operai, tutti intenti a rialzare una trave, la quale è caduta insieme con parte dell'edifizio; due robusti villanzoni, a qualche distanza dagli anzidetti, sorreggono sulle lor braccia l'infelice, tratto or ora di sotto alle rovine: il quale allo spenzolare delle braccia e delle gambe, all'abbandonar della testa sul petto, ben dà a vedere esser lui morto per violenta percossa; poichè quantunque avvedutamente abbia il Lombardi schivato di mostrare il sangue sgorgante dalle ferite (e ciò per diminuire quel raccapriccio che in molti la vista del sangue suol destare), pure da quella giacitura e da quell'abbandono ben si vede che le ferite furono mortali. Incontro al morto ed agli ansanti sostenitori di lui fassi il beato Bernardo, il quale con l'una mano sorreggendo l'ampia sua veste, tocca con l'altra il cadavere, e nella eloquente e veneranda sua faccia sembra di vedere quella vivissima fede che sull' esempio di Gesù Cristo fa dire da' suoi seguaci ai morti: « Levatevi e camminate. » Accosto al Santo evvi altro monaco estatico per meraviglia, e dinanzi ad essi alcune donne di condizione con un lor figliuolino, le quali, essendosi avvenute nel caso miserando, pregano fervorosamente il beato Bernardo a voler fare un prodigio a pro di quell' uom disgraziato, padre di numerosa prole. Alcune altre donne, forse legate con parentela a Stefano, urlano e schiamazzano fuggendo a tutte gambe, che non regge

loro l'animo di rimirare un sì tristo spettacolo! Con fino accorgimento mise poi il Lombardi nell'angolo del quadro, a destra di chi lo mira, un rozzo scalpellino, il quale, mentre va scolpendo lo stemma dell'Ordine olivetano da collocarsi sul frontone del compiuto edifizio, vien richiamato da un giovinetto ad osservare il miracolo che è per avvenire: e così con questo solo episodio ci fa conoscere, che l'edifizio già stava per compiersi ed a qual'uso era il medesimo destinato.

Savia e svariata composizione sullo stile del gran Pussino, forza e nerbo di chiaroscuro e di colorito, verità nell'espressione delle teste, le quali sono pressochè tutte tolte dal pretto naturale o dalla natura individuale, correzione non poca nelle altre estremità; son tutti pregi che fanno comparire il Lombardi non solamente degno allievo del Cortona, ma suo emulo altresì, che in qualche parte lo va felicemente superando. Nella imitazione però del vero senza scelta del bello, nel piegare trito ed a guisa di carta, nella poca o niuna osservanza delle fogge, nelle figure muliebri imitate da Paolo e dal Tintoretto, io non lodo il Lombardi; e se cerco scusarlo è solo col rammentare, a chi vede i suoi dipinti, in quali tempi infelici per l'arte sia egli vissuto, ed in qual mala scuola abbia succhiato il primo latte della dipintura.

Nell'immaginare la scena del secondo quadro, il nostro Lombardi non prese già a rappresentare uno di quei lazzaretti sì ben dipinti dal Manzoni, e tanto comuni in allora, «l'area de' quali era per lo più tutta ingombra, dove di ca-
» panne e di trabacche, dove di carri, dove di gente. I por-
» tici coperti gremiti di languenti, o di cadaveri prostrati so-
» pra stramazzi, o sulla paglia, e in tutto quel quasi immenso
» covile un brulichìo, un sommovimento come un mareggio,
» e per entro un andare e venire, un restare, un correre, un
» chinarsi, un sorgere di convalescenti, di frenetici, di assi-
» stenti.» Una simile scena sarebbe stata troppo terribile, e specialmente per un luogo sacro com'era quello, ove i quadri doveansi collocare. Scelse invece il nostro artefice per campo al suo quadro il cortile d'uno di quei grandi edifizii di carità, che sì di frequente erigevano i pietosi avi nostri, e che con nome derivante dal latino chiamarono *ospitali*. Tutto che mi-

rasi nel quadro annunzia uno di quei terribili flagelli che devastano intiere provincie e mietono intiere generazioni, vo' dire la peste. Vedonsi sparsi qua e là varii gruppi di persone tutte intente, chi a soccorrere taluno che lotta con la morte fra gli spasimi dell'agonia, chi a portare l'esanime spoglie d'un trapassato alla tomba, chi in fine a confortare colla dolce speranza di una vita avvenire eternamente beata la frale umanità nel tremendo passaggio. Tutti quei gruppi sì commoventi pe' diversi sentimenti che ispirano, tu li vedi sempre animati e diretti da uno di quegli ottanta compagni del beato Bernardo, ch' ei trasse seco dall' eremo e condusse a Siena appena giunsegli la trista novella che infieriva il morbo devastatore, e i quali tutti perirono vittime della più eroica carità. Da questo e da mille altri sublimi esempi può agevolmente vedersi quanto le istituzioni monastiche (anche le più rilassate nel fatto della disciplina in tempi vicini a noi) fossero in principio di giovamento alla società, e quanto a torto siensi quelle abolite invece di richiamarle alla primitiva osservanza dei loro istituti. Ma il gruppo però più commovente e più bello, è quello, di cui il beato Bernardo medesimo è, per così dire, l'anima o la vita. È quel gruppo sul dinanzi del quadro, e vien composto da ben dieci figure grandi alquanto più del naturale. Vedesi in terra giacente supina una donna, che alla gentil carnagione ed alle morbide vestimenta sembra non appartenere ad una classe affatto volgare. Il pallore del volto, lo sguardo offuscato e quasi spento, ti dicono che quella donna è stata assalita da un fiero morbo di natura sì violenta, che in poco d'ora la trasse all' estremo della vita. Forse per sè medesima non temerebbe, chè la perdita de' suoi più cari le ha renduta grave la vita; ma è madre, e che è tale ce lo addita quel vezzoso bambinello giacente sulle sue ginocchia, a cui dava forse poc'anzi il nutrimento vitale. Sebbene, che dissi! dai patimenti e dalle sciagure eransi già a lei disseccate le fonti della vita, ed a quell' ora ella non aveva più latte da offrirgli: perchè in mano al bambinello vedesi il più umile dei legumi, che la madre gli ha dato, acciò con quello acquieti alquanto la cruda fame. Una donna, che probabilmente alla misera moriente è stretta coi vincoli della parentela, o con quelli egual-

mente soavi dell'amicizia, la sorregge amorosamente fra le braccia, ed è fortemente commossa dal caso miserevole. A confortare però nell'estremo passaggio quest'essere privilegiato da Dio, ecco che viene a lei l'Agnello immacolato, colui che toglie i peccati del mondo, e gliel reca appunto il beato Bernardo, il quale curvatosi sovr'essa le amministra pietosamente il Santo Viatico. Due cherichetti apprestano l'acqua lustrale e fanno cerchio da una banda al Santo, mentre dall'altra alcuni pii uomini vestiti di sacco, con torchii accesi in mano, rendono il dovuto onore alla maestà di un Dio, che sotto quelle comuni specie ha voluto darci tutto sè stesso in segno d'un amore infinito. Altri, vestiti egualmente di sacco, coi piè nudati, sorreggono un serico baldacchino, che, tutto ricuoprendo il grandioso gruppo, lo fa distaccare mirabilmente; e questo vien compìto da tale che porta un libro, ove la santa liturgìa sta registrata. Se gli altri gruppi sparsi nel quadro t'ispirano non poca tristezza e compassione, questo ti agita e commuove di modo l'anima, che « se non piangi, di che pianger suoli? » Quella donna sul fior dell'età, derelitta e moriente; quel tenero fanciulletto che a momenti resterà orfano sulla terra, e più non avrà una madre che lo nudrisca, nè una tenera amica che ne guidi i vacillanti passi e ne rasciughi il pianto coi baci; quel vecchio venerabile nulla curante i pericoli, tutto infiammato di operosa carità; il dolore in vario modo dipinto sul volto degli sbigottiti circostanti; tutto concorre a rendere quel dramma commoventissimo ed eminentemente morale.

Diasi lode adunque al nostro Lombardi, che sì bene ci espresse con que' due fatti l'immensa carità del beato Bernardo Tolomei, carità, nella quale, al dir dell'Apostolo, sta tutta quanta l'essenza del Cristianesimo; e lode diasi pure a chi ci dètte campo di rivedere in così bello stato due quadri, che, come dissi, non poco contribuiscono alla gloria lucchese.

Un restauro di molta importanza fu fatto nell'anno 1838 per cura di alcuni benemeriti cittadini, alla testa dei quali era il valente, e delle cose patrie amantissimo, canonico Pietro Pera, bibliotecario palatino, nostro degno collega nell'Accademia. La Deputazione si prefiggeva di ritornare alla sua antica

semplicità e purezza il bel sacello che racchiude la venerabilissima immagine del Redentore, più cognita al mondo sotto il titolo di *Volto Santo*.

Fu ordinato questo tempietto al nostro Matteo Civitali, scultore insigne ed egregio architettore, da Domenico Bertini di Gallicano (contado di Lucca), allora Operaio della Metropolitana. Era il Bertini uomo di alti e nobili sensi e molto amatore delle arti e degli artefici, come quello che aveva passata gran parte di sua vita in Roma, ove il gusto per le belle arti facilmente si appiglia.

Facoltoso come egli era, aveva già adoperato in parecchie opere il Civitali, avendo bene scôrto il sublime e fecondo ingegno di lui. Commisegli dunque questo tempietto il 1482 (cioè nove anni innanzi che il Bramante facesse il suo in San Pietro in Montorio), ed a seconda del modello esibito dal Civitali convenne che fosse di forma quadrata; sebbene poi con miglior consiglio ad istanza di Nicolao Sandonnini, allora vescovo di Lucca, la forma quadrata fu mutata in ottangolare. Volle il Bertini che cinque lati di quell' ottagono rimanessero aperti; tre di essi destinolli all' entrare e all' uscire della cappella, e due per vedere e venerare il santo Simulacro. Dei lati chiusi volle che in quel di mezzo fosse collocata dalla parte esterna una figura in tutto rilievo del santo martire Bastiano, scolpito dal medesimo Civitali; nelle altre due il suo busto e lo stemma gentilizio, o l' insegna, che è un gallo col motto: *Ut vivam vera vita,* e al disotto di quel busto e di quella insegna alcune iscrizioni. Fu condotto quel tabernacolo con tale disegno e buono stile, che destò la meraviglia degl' intelligenti e dello stesso Vasari, quantunque fosse poco favorevole al Civitali, che disse scolare di Jacopo della Quercia, morto sette anni prima che il nostro artista nascesse. Nel vedere che il Cicognara contrasta al nostro concittadino la gloria di avere architettato quell' elegantissimo tempietto, non si può fare a meno di esser presi da un sentimento di compassione per l' umana fralezza, vedendo con quanta facilità l' uomo anche grande si lascia trascinare dalle preoccupazioni, in un secolo com' è questo di tanti lumi e di tanta critica, e nel quale tanto si consultano i documenti per non restare ingannati.

A chiarire un tal dubbio, in chi rimanesse ancora dopo letta l'opera del Cicognara, io produrrò qui copia del contratto stipulato fra il Bertini ed il Civitali in ordine a quel tempietto; e in tal modo verrà quel dubbio unito alle altre favole che del nostro insigne scultore spacciarono seriamente il Ratti, il Soprani, il Paggi e quanti altri pecorescamente scrissero di quel valentissimo artefice. In generale si plaudì molto a questa restaurazione, specialmente dagl'intelligenti, ma ad alcuni un poco scrupolosi nacquero due dubbii, i quali io stimo prezzo dell'opera dileguare. Si disse da taluno se fosse poi vero che quegli Evangelisti e quei putti fossero aggiunti dipoi a quel tempietto, o non piuttosto messivi nel tempo medesimo, in cui quello fu fatto; e se in principio fosse indorato, come oggi si vede. A sciogliere il primo dubbio basta (a chi è artista o anche semplice amatore) il solo veder quelle statue; ma chi non è nè l'uno nè l'altro, sappia per sua quiete che gli Evangelisti furon fatti fare agli scultori Fancelli romani nel 1663, e donati poi a preteso ornamento di quel sacello; e gli Angeli furono opera alquanto anteriore, cioè del 1623. Si rende inutile il dire se fossero o no convenientemente collocate quelle statue, giacchè chi ha fior di senno può dire qual convenienza vi potesse essere nell'aggiungere a quello svelto tempietto, due secoli e più dopo la sua costruzione, quattro goffe statue (due delle quali coprivano la vista del venerabile Simulacro) e otto pesanti putti collocati sopra altrettanti mensoloni sporgenti dal cornicione.

Ma il Bertini non aveva forse abbastanza facoltà, o il Civitali tanto ingegno da ornare quel tempietto con altre statue, se lo avesse creduto conveniente? E se non lo credettero conveniente costoro, come lo dovettero credere i Secentisti, e come dovremmo crederlo noi oggidì? Mettiamoci bene in mente che il nostro vero scopo deve esser quello di ricondurre gli antichi monumenti al loro stato primitivo, per quanto è possibile, perchè si può star certi che le aggiunte fattevi dipoi son sempre a danno dei medesimi.

Circa il secondo dubbio della indoratura, dirò sembrar veramente un poco profuso l'oro su quel tabernacolo, onde il marmo, che pure è materia certo non vile, vi fa poca figu-

ra; ma dirò altresì che la Deputazione non fece che rimetterlo in quei siti, ove già era, e in ciò non credette di doversi prendere alcun arbitrio. Che quel tempietto fosse indorato fino dal tempo del Civitali, io non potrei provarlo con documenti; ma potrei però con i documenti provare che a quei tempi s' indoravano simili monumenti, e ciò per dar loro apparenza di maggior ricchezza. Un esempio certo di quest' uso noi lo abbiamo nel sepolcro di Pietro da Noceto, opera dello stesso artefice e collocato nella medesima chiesa, il quale, come ognuno può vedere da ciò che rimane, era altra volta indorato. Che fosse poi indorato nel tempo medesimo che fu scolpito, lo rileviamo dal contratto (che qui in fine riportiamo) stipulato fra il nipote di Pietro da Noceto e il Civitali, per l' esecuzione di quel mausoleo. Nel qual contratto, dopo aver parlato della spesa occorrente pei marmi e per la mano d' opera, si eccettua quella dell' oro che servir dovea per indorare gli ornamenti del monumento medesimo, la quale doveva rimanere a intero carico del Noceto.

Da ciò che si è detto apparisce dunque chiaro che non può rimproverarsi alla Deputazione di aver tolto quelle goffe statue che invilivano il tempietto del Volto Santo, nè tampoco può darsele biasimo di averne fatto di nuovo indorare gli ornati, i quali erano già per l' innanzi indorati, e con molta probabilità lo erano fin dal tempo del Civitali; ma che anzi deve darsi a lei molta lode per aver mostrato come si debbano restaurare gli antichi monumenti, riconducendoli cioè a quella forma che i sapienti autori dei medesimi dettero loro quando e' li fecero.

Un' altra chiesa fu restaurata in quello stesso anno, la quale, quantunque nell' interno e nella facciata sia assai moderna, il suo fianco meridionale ed il coro risalgono ad un tempo assai antico; è questa Santa Maria Cortelandini volgarmente detta *Santa Maria Nera*. Fu quella chiesa riedificata dai fondamenti l' anno seguente a quello, in cui i Saraceni invasero Gerusalemme e con essa presero il sepolcro e la croce di Cristo, lo che seguì nel 1188, come lo attesta un' antica iscrizione che è incrostata nella parete dell' andito che mette alla Sagrestia. Fu in prima collegiata, quindi rettorìa fino al-

l'anno 1583, che fu data alla Congregazione dei Cherici regolari della Madre di Dio, la quale ebbe quivi il suo nascimento per opera del venerabile Giovanni Leonardi lucchese. La chiesa che ora vedesi, fu edificata dalla pietà dei Lucchesi nel 1662 col disegno del nostro dipintore Paolini (chè a quel tempo si credeva sempre che anche i pittori potessero parlare di architettura senza dire spropositi), e fu arricchita di marmi, di stucchi dorati e buone dipinture. Le quali cose la fanno comparire ricca ed elegante e una delle più belle fra le moderne. Il tempo, che a nulla perdona, aveva assai annerite le dipinture e offuscato l'oro; ed il fumo dei ceri e degl'incensi aveva assai malmenato il coro e le vôlte di quella chiesa. Fu dunque con saggissimo provvedimento di quei religiosi (alla testa dei quali è il dottissimo professore in matematiche applicate P. Michele Bertini, che per le rare virtù che lo adornano e pei molti suoi pregi meritossi, benchè assai giovine, di essere nominato Generale del suo Ordine fino dall'anno 1839, e del quale ascrivo a mia gloria di essere amico fino dalla fanciullezza, ed ora collega in questa nostra Accademia), fu, diceva, pensato di far restaurare i dipinti e ripulire i marmi e le indorature. Ma siccome il coro abbisognava di essere pressochè rifatto per il troppo suo annerimento, così faceva d'uopo per eseguire questo restauro fare scelta di un artista, il quale, oltre all'imitare e contraffare quello stile del Secento (un po' barbaro invero, ma pure franco, ardito e d'effetto), potesse anco non venir meno al confronto; e trovando quei padri riuniti nel nostro pittore Bianchi cotali requisiti, non esitarono ad invitarlo, e la restaurazione di quel coro e di quelle vôlte affidargli. L'esito felicissimo fe' vedere con quanta saviezza avessero adoperato nella scelta. Finita che fu la restaurazione della chiesa, e ritornate le dipinture che la decorano in buono stato, si vide quanto sarebbe stato sconveniente che un buon affresco del nostro Marracci, situato sopra la porta maggiore dal lato interno, rimanesse in quel modo che era, tutto annerito e corroso nello scialbo, e in parte anche caduto. Rappresenta questa dipintura del Marracci Gesù Cristo che discaccia i profanatori dal Tempio, ed è fatta sullo stile di Guido suo maestro, al quale in molte parti il Marracci si va accostan-

do. Ha egli tratto così buon partito da un piccolo spazio e di sì trista forma, che da ciò solo si vede quanto avesse ingegno. Situò nella metà del quadro il Cristo, che reggendosi il manto con la sinistra mano va con la destra, in cui ha un fascio di grosse funi, disciplinando aspramente i primi che gli si presentano di quella ciurmaglia di trafficanti, i quali avevano fatto del Tempio santo d'Iddio una spelonca di ladri. Alla destra del Cristo sonovi alcune donne spaventate, ed una specialmente che, mentre é tutta intenta a difendere un suo figlioletto, il quale se le rifugia in grembo, lascia che i colombi da essa portati sen vadano fuori della gabbia, che in quel trambusto é rimasta aperta. Anche un robusto villanzone è tutto intento a trattenere una vitella ed un piccolo agnello che impauriti vorrebbonsi fuggire. Dall' altro lato una diversa scena si para dinanzi al Salvatore. Alcuni avidi usurai (della cui stirpe uscì il nostro Bonturo menzionato dall'Alighieri, e tutta la sua discendenza sino a noi) hanno alzato un infame banco, e lì squoiano e squatrano, a dirla con Dante, chi loro disgraziatamente capita fra le unghie; ma incalzati dal flagellante Signore e dalla turba che loro piomba addosso, tentano di prendere i loro sacchetti e fuggirsene. In quel frattempo uno scaltrito mariuolo stende quanto più può la destra per ghermire alcune luccicanti monete sparse alla rinfusa su quel desco; ma non sapeva egli, ancor giovine e poco pratico della via del delitto, di averla a fare con antiche volpi, come sono quei vecchi usurai. Difatti uno di questi, più avido dell'oro che non timoroso dei flagelli, afferra al garzone il braccio sì tenacemente, che neppure lascerallo ire, son certo, quando Cristo saragli addosso. E qui io credo che il Marracci abbia avuto in vista alcunchè di morale, facendo vedere come neppure le minacce e i gastighi di Dio valgano a ritrarre dal cammino della perdizione gli avari e gli usurai. Al basso poi della stessa parte evvi cotale, appartenente all' infame masnada, che in tutta fretta rimette in un baule alcune bilance, le quali probabilmente giovano a frodare i malaccorti con la loro inesattezza. Nell' indietro evvi il Tempio, o il così detto Santo dei Santi, e da tutte parti intorno a quello genti che fuggono per lo timore o che accorrono al rumore insolito,

ignari di che succeda; dappertutto poi una confusione, un disordine, un vero diavolìo. Se il dipinto che vi ho descritto è di uno stile non tanto commendevole, è però bello considerato come affresco, perchè eseguito con molta maestria. È anche molto da valutarsi per l'invenzione, la quale è feconda di utili insegnamenti.

Quella dipintura adunque era in tal pessimo stato venuta, che oltre al non distinguersi più alcune figure, quelle che ancor si vedevano erano, come ho detto, così corrose (credo dal sal marino), che forse mancavano per metà specialmente nel basso. Avendo visto quei padri non potere stare in quel modo, nè reggendo loro l'animo di darle di bianco, pensarono dire a me se avessi voluto restaurarla. Era ben sicuro il Generale che avrei fatto di tutto per soddisfare alle sue brame ed a quelle dei religiosi. Mi accinsi dunque all'impresa, e fatto rimetter lo scialbo dove mancava, aspettato alquanto che fosse secco, misi mano a ripulirlo; ma tante erano le interruzioni prodotte dalla mancanza dell'intonaco, nei siti specialmente, ove i paratori (acerrimi nemici delle pitture e delle sculture delle chiese) avevano sempre appoggiate le loro scale, che non era ancor possibile di conoscere molte sparse membra a quali individui avessero appartenuto; e vidbesi allora che in quel subbuglio alcuni avevan perduto anco la testa. Finita questa prima operazione, dètti la solita imprimitura sopra il dipinto; ma per far vedere che la mia vernice ad encausto nulla alterava le dipinture a buon fresco, la dètti solamente sur una metà, e prima di lustrarla chiamai taluni di quei religiosi sul ponte, acciò m'indicassero la parte, sulla quale aveva io operato: al che risposero, s'io nol diceva loro non saperlo essi ben decifrare. Ho narrato ciò per acquietare qualche leggiero scrupolo che potesse sorgere in taluno, dubbioso se la mia vernice alterasse le dipinture a buon fresco.

Asciutta l'imprimitura col fuoco, misi mano al restauro, e cercando d'imitare lo stile sì del disegno e sì del colorito, riuscii a rimetterlo nello stato, in cui oggi si vede, che non disgrada certo al confronto delle altre dipinture che in quella chiesa si vedono.

Nè vo' tacere come un altro affresco di poco momento,

ma pur fatto con bravura dal medesimo Marracci, volli per mio piacere restaurare nel monastero di quelli stessi padri, sul pianerottolo della scala che porta ai piani superiori. Fin da quando io fanciulletto frequentava la Congregazione di quei Religiosi, vedeva a malincuore in quel luogo una dipintura assai malconcia dagli sputi e dai bastoni di quei trascurati, che passavano quivi del continuo per andar sull'orchestra. Il soggetto è semplice e affettuoso; poichè è effigiato entro un bel claustro l'incontro di due beati uomini che fraternamente si abbracciano, cioè Filippo Neri e Giovanni Leonardi contemporanei ed amici. Accosto ai medesimi l'artefice effigiò un cane, forse per simbolo della fedeltà, e al disopra di un arco vi scrisse il motto: *Quomodo in vita sua dilexerunt se.* Se non fu questo restauro affatto compiuto, lo feci però in modo da poter mirare di nuovo con qualche compiacimento quel dipinto; e quantunque sia in luogo, ove facilmente la polvere si attacca per la scabrosità dell'intonaco e lo danneggia, pure fin ora (e son corsi quasi due anni da che è fatto) nulla ha sofferto, ma pare eseguito da ieri.

Un altro quadro fu restaurato in quest'anno coll'assenso della Commissione nostra, a spese dei proprietarii e per l'opera del pittore Marcucci, altro restauratore nostro, abile nell'arte sua. È questo un dipinto di Giorgio Vasari, posseduto dai reverendi Padri Carmelitani, e rappresenta la Concezione di Nostra Donna. In ordine all'invenzione e composizione di essa tavola, noi non potremmo farla meglio conoscere che ripetendo le parole dell'illustre Biografo aretino. Dice egli dunque, come la tavola che fece a Lucca per il Mei, è simile a quella che fece in Firenze per la casa Altoviti, della quale così parla: « D'ottobre adunque l'anno 1540 cominciai la tavola di messer » Bindo, per farvi una storia che dimostrasse la Concezione » di Nostra Donna secondo che era il titolo della cappella: la » qual cosa perchè a me era assai malagevole, avutone messer » Bindo ed io il parere di molti comuni amici, uomini » letterati, la feci finalmente in questa maniera. Figurato l'albero » del peccato originale nel mezzo della tavola, alle radici » di esso, come primi trasgressori del comandamento » d'Iddio, feci ignudi e legati Adamo ed Eva, e dopo agli

» altri rami feci legati di mano in mano Abram, Isac, Jacob,
» Moisè, Aron, Giosuè, David, e gli altri Re successivamente
» secondo i tempi. Tutti, dico, legati per amendue le braccia,
» eccetto Samuel e San Gio. Battista, i quali sono legati per
» un solo braccio per essere stati santificati nel ventre. Al
» tronco dell' albero feci avvolto con la coda l' antico ser-
» pente, il quale, avendo dal mezzo in su forma umana, ha le
» mani legate di dietro. Sopra il capo gli ha un piede, calcan-
» dogli le corna, la gloriosa Vergine, che l' altro tiene sopra
» una luna, essendo vestita di sole e coronata di dodici stelle;
» la qual Vergine è sostenuta in aria dentro a uno splendore
» da molti angeletti nudi, illuminati dai raggi che vengon da
» lei; i quali raggi parimente passando fra le foglie dell' albero
» rendono lume ai legati, e pare che vadan loro sciogliendo
» i legami colla virtù e grazia che hanno da colei d' onde
» procedono. » Fin qui il Vasari. A ben considerare questa tavola si è compresi da una certa tal qual compassione, vedendo un uomo di grande ingegno come il Vasari darsi dietro a quelle fantasticherie, e ammonticchiare in un piccolo spazio molte figure con tali contorcimenti da far pena a chi le mira. Peccato, vien fatto di dire, che un uomo come il Vasari siasi dato ad uno stile falso e fuori del naturale al solo fine d' imitar Michelangelo! Oh se il Cielo gli concedeva in sorte di seguire le tracce dell'Urbinate, o per dir meglio, della natura vista al modo di Giotto, di Masaccio, del Perugino, di Raffaello, qual pittore poteva mai divenire il Vasari? Se tutti gli scolari di quel divino furono, si può dire, eccellenti, con tanto minore ingegno di quello aveva il Vasari, quanto non poteva questi divenire sublime? Grande avviso, a mio parere, è questo per coloro che voglion tentare i voli d' Icaro e sollevarsi in una regione che non è la nostra! Debbono essi prima o dopo cadere, com' è succeduto al Vasari, le cui opere se fanno testimonianza dell' abilità dell' artefice, fanno insieme quella del suo poco retto giudizio. Un altro avviso, a mio parere pure, ci dà il Vasari con le sue dipinture, ed è questo: che se la moltiplicità delle opere può riescire d' utile e di lucro a colui che esercita un' arte, non sempre gli riesce egualmente di decoro e d' onore; chè quel dover fare per lo più di

maniera e senza guardare il naturale, porta spesso all' esagerato ed al falso. Io credo che i Greci fossero in questo molto più circospetti di noi, e che volendo tramandare il loro nome ai futuri, si contentassero di far poche opere, ma degne veramente dell' immortalità. Che se mi si dicesse che alcuni pure fra essi, come Agatarco, ne fecero moltissime, io risponderei che appunto quelli sono gl' infimi fra gli artisti che vanti la Grecia, e che perciò lo strabocchevol numero delle opere loro non fa se non provare meravigliosamente il mio asserto.

Un' antichissima immagine di un Crocifisso fu anche restaurata nell' anno 1839, ed appartiene alla chiesa di San Michele in *Fôro*. È quel Crocifisso dipinto sopra un' altissima tavola di querce, e tutto preparato in prima col gesso a guisa di un bassorilievo e quindi colorito. Alcuni fatti della vita di Gesù e della Vergine vedonsi ai lati della croce, nè mancano ivi le figure simboliche degli animali che già vide Ezechiello. Dalle molte indagini ed esperienze per me fatte su quella tavola ho potuto conchiudere, che quel Crocifisso è dipinto col mètodo encaustico ed è assolutamente di stile bizantino. Di fatto sì il Crocifisso e sì le altre figure son dipinte alla maniera greca, anzi il primo ha i piedi paralleli e conficcati alla croce con due chiodi, e non collocati uno sopra l' altro e confitti con un sol chiodo, come si usò generalmente di fare dopo il Cimabue, il Giunta e l' Orlandi nostro. Io penso che quel Crocifisso dovesse, come negli antichi tempi si costumava, star sospeso innanzi all' abside, acciò il cristiano entrando in chiesa vedesse l' immagine di Gesù Cristo vòlta colle spalle all' Oriente, come è tradizione che fosse crocifisso. È in quella figura del Redentore semplicità di linee, grandiosità di forme, unite a tal maestà, che invita veramente a venerarla. E quantunque i dintorni sieno scorretti per la debolezza dell' arte, pure l' effetto che risulta dal tutto insieme è grande e manifesto. Io credo di non ingannarmi fissando il tempo di quel dipinto verso il Mille o in quel torno; come pure credo di mal non appormi, dicendo che fu un gran benefizio di conservare un monumento preziosissimo per l' antichità sua, ed anche (avuto riguardo al tempo in cui fu fatto) per la sua bellezza.

Al fine di nulla trascurare e nulla lasciare intentato, la

Commissione nostra, aderendo alle mie istanze, ordinò fosse eretto un ponte nella basilica di San Frediano per potere esaminar da vicino un' antichissima dipintura che si vede sul muro al disopra degli archi, nella gran nave di quella chiesa. È un tal dipinto molto guasto e corroso dal continuo fregarvi sopra con l' apparato in occasione di feste, e perciò mal si distingue visto dal piano. Se si fosse dovuto argomentare dal luogo, in cui è, si sarebbe creduta opera del tempo medesimo della chiesa, cioè del settimo o dell' ottavo secolo; [1] e in questo caso sarebbe stata pregevolissima, avvegnachè poche pitture vedansi per l' Italia di siffatta antichità. Sperava anche di trovare una qualche iscrizione che m' indicasse il nome del dipintore, forse il nostro Auriperto, al quale dal re Aistolfo fosse stato comandato di fare quel dipinto! Ognun vede qual pregio avrebbe in questo caso acquistato l' opera, quantunque per sè poco ne avesse. Ma all' avvicinarmi che feci al dipinto svanirono le mie illusioni, poichè dal modo del disegnare e del colorire, dalle fogge che ivi si vedono ritratte, e più dalle parole in caratteri di forma gotica che vi trovai scritte, dovetti concludere esser quella un' opera debolissima del secolo XIV, fatta ivi fare probabilmente dai monaci per conservare l' effigie dei santi Leviti, ai quali era dedicata l' antica chiesa, prima che lo fosse al santo vescovo Frediano. Quantunque, come dissi, le mie speranze rimanessero deluse e non potessi proporre di far restaurare quella pittura, pure non mi dispiacque di essermi con i proprii occhi assicurato, e poter francamente asserire quello che ho detto.

Anche un alto rilievo in legno colorito, il quale serve per àncona ad un altare della chiesa di San Frediano, fu in quest' anno restaurato con l' opera del Puccioni ed a spese della nobil casa dei Guinigi che di quell' altare hanno *jus patronato*. Rappresenta l' Assunzione di Nostra Donna ed è opera di Masseo Civitali, nipote del grande scultore e architetto che onora Lucca nostra e con essa l' Italia. È composto

[1] Avendo in appresso fatto l'Autore un più severo studio della basilica di San Frediano, fu tratto da esso a differente opinione sul tempo da assegnarsi alla presente basilica, come potrà vedersi nel Ragionamento che a quella si riferisce. (*Nota dell' Editore.*)

quel quadro con le severe massime dei Quattrocentisti, quantunque sia fatto nel secolo XVI. Vedonsi al basso del quadro gli Apostoli che depongono nel feretro la spoglia mortale della Vergine, in attitudini svariate e naturali, e rivestiti di nobili e grandiosi panneggiamenti. Alla metà del quadro scorgesi Maria Santissima che dagli Angeli viene assunta all'empireo seduta sopra un ricco trono. In alto poi mirasi Gesù che a braccia aperte sen viene ad incontrare la Madre santissima, ed è corteggiato dai profeti e dai primi della corte celestiale.

È in quel rilievo un disegno assai corretto, uno stile nobile ed elevato, unito a molta verità nelle teste, nei movimenti e negli andari delle pieghe; è insomma degnissimo di esser conservato. Non possiamo adunque se non lodare i degni proprietarii di quello, perchè lo abbiano voluto non solo conservare, ma di più restaurare bellamente.

Anche nella chiesa di Sant'Agostino vollero quei padri, che ivi risiedono, fare alcune urgenti riparazioni ed un qualche abbellimento; ed invero quel tempio ne aveva estremo bisogno, imperocchè rassomigliava più ad arsenale che a casa d'Iddio. Aveva servito le tante volte ad uso di stalla e di alloggio di soldati, che non poteva far meraviglia ad alcuno se era così ridotta. Fu questa chiesa edificata, o meglio ampliata, nel 1324 da Giovanni Bernardi lucchese, e in quell'istesso anno andaronvi ad abitare i Monaci eremitani di Sant'Agostino. Le fondamenta di tale edifizio posano sopra l'antico teatro romano, del quale si vedono ancora non pochi avanzi in quelle vicinanze, specialmente di gradinate costruite a ferro di cavallo. Sembra che quel teatro fosse nell'antichissimo e primo recinto di costruzione ciclopea, giacchè nel rifare il pavimento della chiesa odierna sonosi trovati di quei massi tufacei, che, sì all'Arcivescovato e sì altrove, fanno tuttora bella testimonianza dell'antica origine della nostra città non ultima fra le etrusche; e forse la prima denominazione di questa chiesa, che era di San Salvatore in muro, nasceva appunto dall'essere accosto al muro della città. È la chiesa, come ben sapete, ad una sola nave, ed ha tutta la travatura discoperta, la quale travatura non è se non bella e regolare. Nella nuova restaurazione adunque sonosi ampliate le finestre, dando

alle medesime una forma quadrata; si son diradati gli altari che invero eranvi ammonticchiati; si è ricostruito il pavimento di be' mattoni squadrati; si è rimesso di nuovo tutto lo scialbo, e si è fatto dipingere in guisa di pietra, con un doppio cornicione di stile gotico del più ornato. Ora se tutti hanno veduto con piacere il diradamento degli altari, il rinnovare del pavimento e il ripulimento di tutta la chiesa, i più non avrebbono voluto che si adottasse per quella fabbrica lo stile gotico, parendo loro non vi fosse ragione per introdurvelo; imperocchè il solo arco del coro (che è per caso a sesto acuto) non sembrava fosse sufficiente per approvare quello stile, che è in opposizione con la forma delle finestre e con la gravità della travatura. La cappella poi del Sacramento ed il coro furono dipinti con tale profusione di ornati e vaghezza di colori e d' oro, che è sembrato ai più non convenire alla semplicità e maestà di quell' edifizio. Pareva che, se si fosse preso il partito di dipingere lo scialbo a guisa di pietre, divise semplicemente da qualche striscia di marmo di colore più scuro, e si fosse fatto a meno di qualsivoglia ornamento, la chiesa avesse avuta una gravità maggiore, e la critica non avesse potuto aguzzarvi il suo dente.

Tre quadri furon restaurati dal Nardi per questa chiesa, coadiuvato al solito dal nostro Puccioni. Rappresentano quelli l'Adorazione dei Magi, del bolognese Gessi; una Nostra Donna con varii santi, del nostro Paolini; ed un' Assunzione della Vergine, del vecchio Zacchia. Nel quadro del Gessi v'è buona composizione, disegno assai corretto, e colorito succoso, armonico e vivace. È tal quadro insomma da fare onore alla scuola, cui pertiene ed alla chiesa, ov' è collocato. Il quadro del Paolini è di un genere affatto diverso. Egli amava il fiero, ed era pretto naturalista come seguace ed emulatore del Caravaggio: perchè nelle cose di lui v' è spesso un misto di bello e d' ignobile, che deriva da quella imitazione del naturale senza scelta e perciò spesso poco conveniente: imitazione che si vorrebbe ora di nuovo consigliare anco da taluni che siedono a scranna maestri nelle arti nostre. Sarebbe questo per avventura il luogo da ritornare su tale importante argomento, e far vedere che se è erronea questa mas-

sima (come spero aver dimostrato nel mio metodo d'insegnar la pittura), è però sempre meno di quella che vorrebbe farci tornare a quel chimerico bello ideale, di cui abbiamo veduto i tristi effetti nel passato secolo. E come si potrebbe farci comprendere un bello ideale, quando neppure del bello naturale non abbiamo un'idea chiara e precisa? Niuno infatti ch'io mi sappia, o filosofo o artista, ha mai saputo positivamente in che consista il bello fisico; io penso anzi che gli uomini non abbiano un sentimento innato e distinto di questo bello, ma che sieno costretti d'imparare a conoscerlo, specialmente in fatto d'arti, con lo studio e con l'esercizio. Credo poi che un tal bello non istia già in certe proporzioni, perchè queste le vediamo variabilissime nelle forme degli esseri animati; ma opino che l'Autore della natura nell'atto della creazione non tanto abbia avuto in vista il bello, quanto il maggior vantaggio degli esseri, avuto riguardo alla destinazione loro; e tutto che dicesi bello nelle arti più che da altro dipenda da una certa tal convenienza, dall'abitudine e dall'autorità di alcuni uomini.

Se questo fosse il luogo acconcio, e io avessi l'ingegno atto a ciò, vorrei dimostrare fino all'evidenza quello che ora soltanto accenno di volo. Incomincerei dal far notare la discordanza che v'è fra i filosofi sulla definizione del bello, principiando da Platone e scendendo fino a noi. Passerei quindi a esaminare se ciò che noi chiamiamo bello, sia tale anche per gli abitatori delle altre regioni del globo, o se invece quello che è bello per noi, sia brutto per altri e viceversa. Con l'esempio delle due statue eseguite da Policleto, una con i soli suoi lumi, l'altra col consiglio del pubblico, farei vedere che neppure i Greci avevano un sentimento chiaro e uniforme del bello; e col parallelo di tutte le architetture farei conoscere quanto sono variabili le proporzioni, in un'arte la più fondata sulle proporzioni, e anche in uno stesso ordine. Dedurrei da ciò, che non tanto la proporzione, quanto la convenienza, costituisce ciò che dicesi bello, e che molto sia questo fondato, come diceva, sull'abitudine e sull'autorità di alcuni uomini. Per prova di che potrei addurre tutte le mostruosità che abbiamo convenuto di chiamar belle, quantunque di per loro realmente non possano esser tali, com'è a dire i satiri, le si-

rene, i centauri, le erme, i busti e fino quelli bicipiti. Potremmo noi chiamar belli simili mostri, che non hanno un tipo in natura, se l'abitudine di vederli e l' autoritá di alcuni non vi ci costringesse? Tali a un dipresso sarebbero le ragioni che io addurrei, le quali bene svolte son certo che appagherebbero anche i più schivi.

Ma la tavola che più adorna la chiesa di Sant' Agostino è quella del nostro Zacchia, dipintore de' primi del XVI secolo, restaurata dal Nardi con la solita perizia nell'anno 1839. Di un tal dipinto, comecchè di un artista lucchese di non pochi pregi fornito, io terrò parola più a lungo del consueto, innestandovi alcune considerazioni artistiche, le quali non riusciranno, spero, discare.

Ebbe il Zacchia a soggetto del suo quadro uno dei fatti della vita di Maria, fatti che i nostri dipintori italiani hanno sì bene espressi. Per gli uni è la giovinetta purissima e candidissima, che ascende i gradi del tempio, ove dev' essere santamente educata, in quell' età felice di passaggio dall' infanzia alla giovinezza; per altri è una nobile donna con la testa elevata, spirante dagli occhi una certa maestà, e che col piede schiaccia la testa dell' antico serpente nemico all' uomo: ella sa che il Redentore dell' uman genere, il vaticinato Messia, sarà suo figlio: per quegli è una madre affettuosissima piena di grazia che stringe al purissimo seno il divino Portato, e lo bacia con riverenza; per questi è la madre dei dolori che sta a piè della croce, sulla quale spira l'Unigenito suo, per redimere noi miseri figli di Eva. Oh quanto è contristata e dolente quella misera madre! Vedeste mai dolore simile al dolor di Maria? Per molti, infine, è la Vergine santissima, che partitasi da questa valle di lagrime va elevandosi dolcemente verso l' empireo, quasi aurora che sorge, eletta come il sole, bella come la luna, in mezzo a candida nuvoletta, attorniata da un armonioso coro di vaghi angioletti, i quali portanla in trionfo per riunirla a Colui, dal quale emana tutto che è buono, tutto che è bello, tutto che è santo. Questo appunto fu il soggetto che toccò in sorte al nostro Zacchia; ed ecco com' ei trattollo.

La tradizione e gli scritti di San Giovanni Damasceno c' insegnano, che la Vergine, ventitrè anni dopo la resurre-

zione del suo divino Figliuolo, andò a ricongiungersi con esso lui nell'empireo, essendo in età di settantadue anni. Gli Apostoli si raccolsero per divino volere a Gerusalemme intorno al suo letto, e dopo il beatissimo transito di lei la seppellirono onorevolmente nella valle di Josafat. Recatisi eglino dopo tre dì a visitare il sepolcro, non rinvennero in quello che i pannilini e le fasce, in cui avevano involto il santissimo corpo. Ora la tradizione ed i Padri della Chiesa c' insegnano, che la benedetta salma di Maria non solo fu esente dalla corruzione, ma che insieme colla sua beatissima anima fu assunta in cielo dagli angeli.

Il savio dipintore adunque seguendo la tradizione ed i Padri, ma più che altro imitando i suoi predecessori, effigiò Maria Santissima che sollevata nell' aria da un coro di vezzosi angioletti sen va al cielo, verso il quale innalza ambe le braccia. E qui è da notare come gli antichi si tennero strettamente al significato della parola *assunzione*, onde effigiarono la Vergine portata dagli angeli, e non sollevantesi da sè medesima come fece il Cristo quando ascese al cielo. Io lodo moltissimo il Zacchia, perchè suppose che il trasporto della Vergine immacolata avvenisse pel ministero di angioletti di tenera età, lo che non fecero alcuni che venner dipoi: i quali per altro non avranno certamente potuto pensare che in argomento sì santo potesse altri vedere alcun che di men puro, e prenderne occasione d' indecenti motteggi. Affine di non urtare in tale scoglio, quando io dovetti effigiare Maria Vergine assunta al cielo, per le reverende monache di San Benedetto (ed anche per far cosa alquanto nuova), feci che un tale trasporto avvenisse pel ministero di sette angioletti di tenerissima età, simboleggianti le sette allegrezze della Vergine santa.

Non so tenermi ancora dal ricordare che il Zacchia ha introdotto nel suo quadro, assistenti al trasporto di Maria Vergine, alcune angiolelle, uscendo in ciò dall' uso di quasi tutti i pittori. Non so vedere perchè, effigiando esseri celesti di così tenera età, un sesso solo debba essere il prescelto.

Il gruppo degli Apostoli stretti all' intorno dello scoperchiato sepolcro di Maria è composto in modo affatto naturale, senza che vi si vegga nè confusione nè disordine, chè anzi

vi apparisce tutta quella dignità, posatezza ed euritmia, con cui i nostri antichi sapevano sì bene disporre e atteggiare le figure da esso loro rappresentate. Alcuni gradi, pei quali si ascende al luogo, ov'è collocato il sarcofago, contribuiscono a sollevare le figure che sono nel mezzo, e a dare in tal modo una forma piramidale a quel gruppo.

Tutti gli Apostoli son compresi da alta meraviglia nel rimirare vuoto l'avello, ed in ognuno di essi quella meraviglia vien modificata secondo la propria indole: onde è che negli uni si converte in un'estasi, negli altri in una preghiera; in quegli in una meditazione, in questi infine, come Paolo, in materia di ragionare ai fratelli dell'accaduto prodigio.

Il disegno è assai corretto, l'espressione è vivace ed acconcia ai diversi caratteri ed alle diverse età degli Apostoli; ed il panneggiamento è con buoni e assai larghi partiti imitato dal naturale. Il colorito è robusto ed armonico insieme, avvegnachè bene si colleghino fra loro quegli svariati e vivi colori dei panni, col bianco marmo del sepolcro e dei gradini, e col limpido azzurro del cielo. Ciò però che in questo quadro più si deve ammirare è un bellissimo bassorilievo monocromato nel dinanzi del sarcofago. Era il Zacchia abilissimo nel dipingere di chiaroscuro, e tanto aveva lavorato nell'esterno de'nostri palagi sullo stile di Polidoro e di Maturino, che quasi eguagliava in questa parte que'due discepoli dell'Urbinate. Non è dunque a meravigliare se in que'bassorilievi comparisce il Zacchia un dipintore affatto diverso da quello del rimanente del quadro, cioè più largo nelle masse, e assai più dolce nei dintorni delle figure. Il detto monocromato rappresenta la Visitazione di Sant'Elisabetta, e lo Sposalizio di Maria Vergine, e volle, io mi penso, con que'due soggetti esprimere il Zacchia come la santa donna, che in quell'avello aver doveva riposo, secondo le umane viste, era insieme vergine, sposa e madre.

Il quadro anzidetto è dipinto sulla tavola, come sono quasi tutti quelli dei pittori che ambivano le lodi della posterità: costume usato prima dai Greci, indi dai Romani, poi anche dopo il risorgimento dell'arte. È oramai fuori di dubbio, perchè infiniti documenti lo provano, che le migliori dipin-

ture ad encausto de' più bei tempi della Grecia e del Lazio erano sulle tavole; e non solamente quelle che ornavano i palagi dei magnati, ma ben anco quelle che abbellivano i *Fôri* ed i templi degli Dei. Solo nella decadenza dell'arte, e in qualche raro caso particolare, dipinsero a fresco o ad encausto sul muro; laonde se in Pompeia, in Ercolano e nelle terme di Tito vediamo delle dipinture a fresco o ad encausto sul muro, sappiasi che son opere fatte in tempi meno buoni per l'arte, e da artefici mediocrissimi. Difatti come sarebbesi mai potuto portare a Roma quel numero immenso di quadri dai paesi conquistati, se fossero stati dipinti sul muro?

L'egregio Segretario dell'Istituto di Francia, signor Raoul-Rochette, ha provato all'evidenza ciò che io ora accenno, in una bell'opera piena zeppa di erudizione intitolata: *Peintures antiques inédites, précédées de recherches sur l'emploi de la peinture dans la décoration des édifices sacrés et publics chez les Grecs et chez les Romains.*

Quello, di cui non possiamo lodare il Zacchia, si è di aver messo nell'innanzi del quadro un putto che si trastulla con un piccolo cane (la qual cosa nulla ha che fare col rimanente della composizione), e di essere stato così poco modesto nel distico apposto ai piedi di quel quadro, fino a pretendere che fosse affatto inutile porvi il nome dell'autore, perchè l'opera di per sè doveva dire abbastanza di chi e' fosse. Ciò rammenta la burbanza di alcuni artefici greci, quando scrivevano sotto le opere loro: « Fia chi l'invidii più che chi l'imiti, » e simili altre millanterìe. Al Zacchia forse parve di aver fatto cosa grande e bella fuor di misura; ma non pensò che, se (come diceva Michelangelo) il dì del Giudizio ogni pittore fosse tornato a prendere le sue teste, le sue mani e taluno anche le sue figure, come gli uomini le loro ossa e la loro carne, al povero pittore poche ne resterebbero di affatto sue, e forse le meno belle che in quel quadro si vedano.

È questo, io mi penso, o Signori, il luogo acconcio per rispondere ad un mio dolcissimo ed illustre amico, il quale domandavami per iscritto fino a qual termine giudichi io che possa portarsi l'imitazione degli antichi senza essere accagionati di plagio.

Plagio è quello di colui, il quale trasporta ne' suoi quadri le figure tali quali le ha vedute eseguite da altri prima di lui, e non solo prende l' attitudine di tali figure, ma eziandio i partiti dei panni, l' espressione, l' acconciatura; copia insomma il più possibile ciò che ha veduto, e questo sì veramente è plagio, e perciò cosa non lodevole a farsi; sebbene l' esempio di alcuni sommi artisti potrebbe per avventura confortarvi alcuna volta, e specialmente di quell' ingegno sovrumano di Raffaello, il quale non isdegnò di prender dall' Orcagna l' idea della Disputa del Sacramento; dal Masaccio l' Adamo e l' Eva scacciati dal Paradiso, e il San Paolo predicante; e dal Perugino lo Sposalizio di Nostra Donna. Ma la cosa è ben diversa, quando il dipintore veda una bella attitudine e cerchi di farla sua. Che cosa prende esso mai allora dagli altri? Siccome è difficile che sia lo stesso individuo quello che esso vuole rappresentare, così ha bisogno di consultare un nuovo modello, e per il nudo e per le pieghe. E in questo caso che rimane di ciò che ha visto, onde dirsi possa plagiario? Non potrebbe essere quando anche volesse, perchè quel nuovo modello che consulta è differente, tanto nel tutto, quanto nei particolari. È un altro scheletro, un' altra carne, un altro temperamento, un altro colorito: ov' è dunque qui il plagio? E se non si dice plagiario colui che, quantunque con il vero dinanzi, si sforza d' imitare nel colorito Tiziano, Giorgione, Paolo, e perchè dovrà dirsi colui, che nel ritrar la natura imita il disegno e la maniera del comporre di Pietro, di Raffaello, di Leonardo?

Gli antichi non avevano come noi la mania di esser sempre nuovi nelle loro composizioni, specialmente sacre; conciossiachè una veneranda tradizione gl' induceva ad esprimersi con quella nobiltà e semplicità che si usava nei primi secoli del Cristianesimo, ed ecco perchè li vediamo andar dietro pressochè tutti gli uni agli altri, senza il menomo timore di esser chiamati plagiarii, o gente di poco ingegno. Quello che oggi da taluno si chiama plagio non è, anche a parer mio, che un mezzo conservatore dell' arte, e perciò appunto lodevole: perchè, se ben si rifletta, ci convinceremo che l' abitudine di perpetuare i tipi eccellenti è favorevolissima alla con-

servazione del buon gusto nelle arti. Gli antichi, in ciò molto più giudiziosi di noi, non volevano far mostra di un genio inventore di cose sempre nuove o differenti, perchè naturalmente pensavano importar poco alle nazioni che il tale o tal altro abbia del genio e della fecondità d'immaginazione, ma sì importar molto che le produzioni delle arti sieno utili, per la bontà loro e la loro perfezione.

Gli antichi volevano che le loro pitture fossero soprattutto convenevoli, e perciò hanno ripetuto ciò che hanno riconosciuto esser conveniente. « Imitando la natura (dice un » celebre scrittore francese) siamo sempre originali, e gli ar» chetipi dell'arte c'insegnano a non uscir giammai dalle bel» lezze naturali. È vero che lo scopo nostro non è quello di » imitare gli archetipi, perchè si deve imitare la natura; ma si » scelga la natura come gli abili maestri hanno creduto di do» verla scegliere nel formare quegli archetipi, e in tal modo » saremo nuovi, essendo convenevoli e veri; saremo inven» tori anche seguendo i bei modelli dell'arte, e anzichè esser » biasimati ci meriteremo le lodi della posterità. »

Poichè una felice sperienza mi ha dimostrato che i desiderii ed i voti da me altre volte manifestati al cospetto vostro, o Signori, hanno sortito un esito felice, e prima o poi sono stati esauditi, mi fo ora animo a manifestarvene dei nuovi, i quali intendono tutti al miglioramento dei nostri monumenti delle belle arti. E prima mi permetterete, o Signori, che io faccia conoscere il mio desiderio (che è poi quello di molti, per non dir di tutti) che la bella chiesa di San Paolino sia rimessa nel suo antico stato, com'era cioè prima che venisse renduta pesantissima con quei cassettoni e quegli ornati fuori affatto del luogo loro. Vorrei inoltre che venissero tolti quei goffi ornamenti che sono nel coro, e lasciati liberi senza interruzione quei cornicioni che il valente Baccio vi aveva architettati; e le pitture dei nostri Coli e Gherardi fossero restaurate convenientemente. Mi sembra inutile di esprimere il desiderio che vengano cancellate quelle due figure che sono in due nicchie in fondo di chiesa, alle quali si son dati i nomi dei principi degli Apostoli, e che fanno ira agli artisti ed alle persone che hanno buon senso.

Anche per la chiesa di San Michele in Fòro io non so ristarmi dal desiderare, che venga un giorno, in cui chi a quella presiede, vegga la poca corrispondenza che v'è fra l'antica chiesa e la nuova abside, e coraggiosamente faccia discoprire i bei marmi, dei quali l'abside è formata come il rimanente della chiesa, ed il catino di quella dipinga o faccia di mosaico, se vi sieno mezzi; e ivi si vegga il santo Arcangelo patrono della chiesa nell'atto di fulminare con la sua possente spada gli spiriti rubelli.

Per ciò poi che riguarda la parte esterna di quel tempio, i miei desiderii sono anche maggiori, perchè maggiori sono ivi i bisogni ed i ripari necessarissimi. Vorrei dunque che nella facciata fossero assicurati quei pezzi che minacciano di ruinare di momento in momento, come si è potuto vedere ora che io ho fatto ricavare i disegni di tutti gli ornamenti per commissione di altissimo personaggio. E siccome son rimasti quegli ornamenti senza un fondo (essendo affatto corrosa la pietra che lo formava), sarebbe necessario di far riempire quei vuoti, almeno con uno di quei fortissimi cementi che la chimica moderna ha ritrovati; e ciò per impedire una maggiore corrosione di quegli ornati e per vederli di nuovo nel loro stato naturale. Desidererei poi che fossero riaperte le antiche finestre delle navi basse, almeno quelle che non sono impedite dai moderni altari, e quelle che già sono aperte venissero ridotte all'antica loro forma. A quelle poi che non possono riaprirsi vorrei che fosse dato uno scialbo colorito a guisa di pietre, perchè, come ora sono, fanno troppo brutta vista; come pure amerei che con lo scialbo colorito fosse compiuta la parte di settentrione. Non parlerò della parte di levante o del coro, poichè già si è dato mano a togliere la bruttura che vi aveva lasciata la demolizione di quelle spelonche o tane che prima v'erano, e spero che presto si dia compimento a quella restaurazione che è di vera necessità. Mi rimane poi da richiamare l'attenzione di chi presiede a quella chiesa, su di un pesantissimo stemma collocato sopra la porta maggiore, il quale ricoprendo l'occhio traforato toglie gran parte di bello, mentre rende goffa la porta medesima.

Da San Michele passando a San Martino, i miei desiderii

si accrescono secondo che si accresce l'importanza dell'edifizio. Faccio dunque dei voti, perchè presto si dia mano ai proposti restauri, che in quella bellissima chiesa sono necessarii; ognun sa che io intendo parlare delle finestre colorate, delle vôlte, del coro e del pavimento. Sonosi fatte invero, da qualche anno in qua, cose mirabili per abbellire e render più comoda la città nostra, da fare onore a chi le ha consigliate ed a chi le ha fatte eseguire: ma bisogna pur confessare che poco o nulla si è fatto pei monumenti architettonici, che noi possediamo in sì gran copia. Eppure, se ben si guarda addentro, vedremo che non tanto da qualche via più larga o più stretta, da qualche casa più bianca o più scura si argomenta la maggiore o minore civiltà di un popolo, quanto dal modo con cui tiene i monumenti d'arte, specialmente quelli destinati al santo culto d'Iddio. Ed oggi una tal verità è così conosciuta e altamente sentita da tutti, che tutti hanno dato mano a restaurare le loro chiese e in particolare le cattedrali. Vorremo noi soli rimanere addietro in questo movimento universale? Spero che no! Trattandosi appunto della Cattedrale, i miei desiderii non si restringerebbero a un restauro qualunque, ma andrebbero molto più innanzi. Vorrei dunque che il catino dell'abside fosse portato al pari delle vôlte della nave maggiore, e divenisse in tal modo l'esedra più grandiosa e magnifica. Si verrebbe con ciò a toglier quel muro, che, quantunque ornato da un bell'occhio di vetri colorati e da quegli angeli giganteschi del Coli, è però sempre brutto; e di ciò convengono molti valenti architettori. E perchè quello che si aggiunge non rimanesse disadorno, ma fosse anzi arricchito come conviene, io proporrei di continuare l'ordine delle finestre, che son sopra gli archi di sesto acuto del presbiterio; con la differenza però, che, invece di essere aperte come quelle, fossero chiuse e servissero di solo ornamento, col dipingervi fra colonna e colonna sopra un fondo d'oro la figura di un apostolo; e così tutti gli Apostoli fosservi dipinti. Nel nuovo catino poi, o vôlta dell'abside, vorrei, o col mosaico o con la dipintura, effigiare sullo stile antico l'Eterno sedente sui quattro animali, come già lo vide Ezecchiello; ovvero l'Agnello immacolato veduto da San Giovanni, al

quale dai ventiquattro vegliardi vien cantato il nuovo cantico di gloria. Nella parte inferiore di questa tribuna vorrei si togliesse lo scialbo, e di nuovo si mostrasse che è costruita di marmi, e non di mattoni, come ognuno oggi crederebbe. Nè qui si fermerebbero già i miei desiderii, che vorrei anco render più bello e più comodo il presbiterio, nel quale le auguste funzioni del culto, che tanto dignitosamente si fanno dal nostro clero, potessero senza impaccio eseguirsi ed esser da tutti vedute. A tal'uopo vorrei togliere la balaustrata presente con i sottoposti gradini, e sostituire a quella un parapetto graziosamente traforato sullo stile della chiesa, il quale andasse perpendicolare fino al piano, acciocchè niuno potendo elevarsi sui gradini, non impedisse a quei che sono dietro di vedere le sacre funzioni. Quel parapetto vorrei che fosse portato alla metà dei pilastri, ed il piano del presbiterio fosse dibassato alcun poco, fino cioè al pari di quello delle cappelle laterali; e di due che ora sono quei piani, uno solo ne venisse formato, al quale si ascendesse soltanto pei gradini situati nel mezzo di esso.

A voler compire poi veramente l'opera, sarebbe da desiderare che all'altare massimo che ora v'è, fosse sostituita una bella confessione con le colonne sullo stile del tempo, in cui fu eretta quella tribuna, e ivi fosse il trono dell'Arcivescovo con attorno gli scanni dei Reverendissimi Canonici, e sotto di essi i sedili pei reverendi Beneficiati ed i Chierici. E perchè tutti fossero in vista del popolo, vorrei che il coro fosse più alto del presbiterio due gradi, e l'altare fosse portato innanzi sotto l'arco di sesto acuto. Potrebbonsi allora celebrare i divini misteri vòlti verso il popolo stesso, come ancora si usa in molte chiese del Cattolicismo, specialmente in San Pietro di Roma, e come dovevano celebrarsi in antico anche nella nostra Cattedrale, perchè un bassorilievo che è sotto il portico, e che rappresenta San Martino in atto di celebrare la Messa, accenna a quell'uso antichissimo. Queste ultime cose io le ho dette per un di più, perchè mi è nota l'impossibilità che vi è di effettuarle per l'uso che si è preso da tanto tempo a fare diversamente. Ma se queste non potranno mai effettuarsi, rimarrà almeno negli atti della nostra

Accademia un testimonio del pensiero che si ebbe di compiere in qualche modo la nostra bella Cattedrale. E per finire di parlar dell'interno, vorrei che dalla cappella, detta della Libertà, fosser tolte quelle statue degli Evangelisti, che vi furon messe a posticcio e per solo amore di pace, ma che non vi possono stare, essendo ivi troppo ammonticchiate e troppo scadendo al paraggio di quelle del Gian Bologna: le quali, per quanto sieno un poco ammanierate (difetto della scuola, cui appartengono), son però sempre degne di quel luogo.

Per ciò che riguarda la parte esterna i miei desiderii son pochi, ma perciò appunto spererei che più facilmente venissero esauditi. Vorrei che anche alla facciata di quella chiesa, come ho detto per quella di San Michele, fossero rimessi con un cemento, o meglio con la pietra verde, i fondi agli ornamenti, e restaurate alcune colonnette, assicurando quei pezzi che stanno per cadere, e ciò per la parte di ponente. Dalla parte che guarda il settentrione vorrei che fosser messi i colonnini alle finestre, dei quali non sono oggi che le sole basi. Dalle parti poi di levante e di mezzogiorno vorrei venisser tolte quelle miserabili casupole, addossate alla chiesa ed al coro in tempi di barbarie e di crassa ignoranza, lasciandovi la sola Sagrestia e la galleria per comodo di Monsignore Arcivescovo quando e' discende in chiesa; se pure anche questa non si credesse ben fatto, col beneplacito suo, di portarla più addentro, al punto cioè, che dal primo ripiano delle scale arcivescovili mette direttamente nella Sagrestia dei reverendi Beneficiati. Verrebbesi con tale operazione a rendere interamente isolato quel coro, che è cosa bella assai. Fu tolta alcuni anni fa, mercè le cure del benemeritissimo Presidente delle Belle Arti, e l'annuenza di Monsignore De'Nobili di grata ricordanza, quella brutta capanna addossata alla tribuna di San Martino, e quelle piante di fico che ricoprivanla per metà: perchè non possono farsi oggi nuove istanze per demolire quelle indecenti casupole ivi rimaste; e come allora fu dato un compenso a chi ne risentiva qualche danno, così non può farsi anche oggidì? Io credo che tutti coloro, i quali desser mano a così santa e lodevole opera, ne avrebbero il guiderdone da Dio e le benedizioni degli uomini dabbene.

Ora verrò a dire alcun che di San Giovanni, chiesa che si va restaurando per cura del reverendo Capitolo della Cattedrale. L'antichità di questa basilica non può revocarsi in dubbio, essendo forse la prima della città nostra. Furon tante però le barbarie usate verso di essa, che, oltre all'essere scialbata e imbiancata come molte altre, ne furono tolti e venduti gli altari, quando fu destinata a servire di archivio nazionale. Ora siccome lo scialbo era in molte parti caduto, così la chiesa era ridotta, direi quasi, indecente, e salvo alcune bellissime colonne, nulla di buono pareva esservi rimasto; si pensò dunque di restaurare quella basilica e di restaurarla in modo che fosse da vedersi nuovamente con piacere dal cristiano, dall'artista e dall'amatore di cose archeologiche. Ed essendo quella nella massima parte costruita di pietre, così la prima operazione fu di discoprirle. Ove quelle non sieno, si andranno contraffacendo a buon fresco sul nuovo scialbo, e così formerassi un tutto ricco ed aggradevole all'occhio. La finestra dell'abside sarà riaperta, e la vôlta di quella restaurata; sebbene, essendo la pittura che ora v'è cosa mediocrissima, io debba desiderare che un giorno venga dipinta di nuovo, con uno stile conveniente e un soggetto adattato; anche l'altar maggiore, che ora è di vilissimo stucco, desidero che sia fatto di marmi con buon disegno, che compaia del tempo della chiesa medesima. Quello che merita di esser restaurato con ogni diligenza, e sarà per opera della Commissione nostra, è un bel dipinto del Quattrocento, che si è a questi giorni passati discoperto di sotto l'intonaco, nella crociera della parte del battisterio, e che rappresenta Maria Vergine col divin Figlio ed attorno i santi Nicolao e Caterina, e più in là San Genesio, San Bastiano e Santa Barbera. Un tal dipinto è d'un fare largo e grandioso, e di quello stile tanto conveniente alle cose sante che usava Giotto e tutta la scuola di lui, specialmente il beato Giovanni da Fiesole; e benchè fosse tutto picchiettato col martello, affine di farvi attaccare lo scialbo, non dispero che il restauro sia per riuscire soddisfacente, usando del metodo da me ritrovato dell'encausto. So essersi detto da taluno che quel modo di restaurare non è poi tanto buono, essendo poco durevole. È poco durevole, ma in

quei soli luoghi, ove nessun restauro può durare senza miracolo; in quei siti cioè, ove l'umido avendo da molto tempo filtrato attraverso le porosità delle pietre o dei mattoni, ha formato alla superficie un certo sale, il quale non solo danneggia il dipinto, e per conseguenza il restauro, ma intacca benanco lo scialbo medesimo e lo corrode. Ora chi non sa che in tali siti non si toglie mai quel sale se prima non si rifaccia il muro; sale che corrode sempre qualunque restauro vi si faccia sopra? Il dono dei miracoli non è quello che mi sia toccato in parte, e perciò fo quello che sta nell'ordine naturale e nulla più. Dunque se nell'affresco del Rosselli in San Martino, e specialmente in prossimità della porta maggiore, e nella cappella di maestro Amico da Bologna in San Frediano nella figura di Giuseppe d'Arimatea, il mio restauro ha sofferto alcun poco, sappiasi (e di ciò può accertarsi chicchessia) che in quei due punti il sale di nitro ha corroso non solo il restauro, ma ben anco lo scialbo; e che non v'era bisogno di esser profeta per indovinare innanzi (com'io feci) che in que' luoghi il restauro non si sarebbe conservato. Come! perchè del restauro di un'intera cappella la millesima parte non regge, la maniera di restaurare ad encausto deve non esser buona? E di qual logica mai si fa uso da que' cotali? Ma torniamo a San Giovanni.

Anche le finestre della nave maggiore saranno ricondotte all'antica lor forma; ma quello che, a parer mio e di molti altri, fa un ottimo effetto, è la demolizione di un muro, il quale chiudeva il grand'arco a sesto acuto che dalla chiesa mette nel battisterio: il qual battisterio non solamente è grandioso e bello, ma anche singolare per essere il solo di forma quadrata che io mi conosca. E Dio volesse che, ornatolo convenientemente nella sua parte superiore o cupola, si collocassero nell'inferiore quanti monumenti sepolcrali, iscrizioni, lapidi e frammenti di scultura sono ora qua e là sparsi, ove o non si veggono o sono affatto fuori del luogo loro!

Alla qual cosa io so di certo che sarebbe favorevole il reverendo Capitolo della Cattedrale che ha, come ho detto, sotto la sua cura e tutela quell'edifizio. Anche in questa chiesa sarebbe da desiderare che si ampliasse il presbiterio

col portarlo ai pilastri della crociera, e vi si facesse all' intorno una balaustrata sullo stile di quell' architettura.

Affine di dar compimento alla chiesa di Santa Maria Forisportam, io desidero, come già dissi altra volta, che sien tolti quei due altari di legno ai lati del maggiore, altari che sono affatto sconvenevoli a quella bella chiesa. Anche qui vorrei che il presbiterio fosse ingrandito e circondato da parapetti di pietra traforata, e senza gradini all' intorno, ma solamente nel mezzo. Amerei poi che un giorno quell' abside fosse ornata di mosaico, o almeno dipinta sullo stile antico; e vo pensando che vi si potesse convenientemente rappresentare (come già era in pensiero a taluno di quei Reverendi Canonici) Maria Santissima assunta al cielo, nell' atto che dal divin Figlio vien coronata regina di quel beatissimo soggiorno, in mezzo ai concenti ed agli osanna degli angelici cori; e questo soggetto lo vorrei espresso nella vôlta dell' abside. Al disotto poi di quella, e precisamente fra l' uno e l' altro cornicione, amerei fosse dipinto il sepolcro della Beatissima Vergine, con attorno gli Apostoli dolenti per tanta perdita. In cotal modo hanno spesso effigiato i nostri antichi quel santo subietto. Affine poi che il gruppo principale di quella composizione fosse ben visibile dalla chiesa, vorrei togliere quella brutta aggiunta fatta all' altare di Vincenzio Civitali, dall' attico in su, e in tal modo far due vantaggi con una sola operazione: cessare cioè una bruttura, e far vedere bene il dipinto o mosaico che fosse. Dalla parte esterna vorrei che fossero scialbate quelle finestre che ora son chiuse, e dato a quello scialbo un colore: come pure, se ciò fosse possibile, vorrei scialbare l' alzamento della nave di mezzo, dove finiscono le pietre, e dargli un colore a guisa di quelle: la qual cosa produrrebbe un ottimo effetto, specialmente dalla parte di levante, essendo quel coro bene architettato e ricco di pietre. Desidererei infine che coloro, cui spetta, facessero dibassare la piazza dal lato della chiesa, dando scolo all' acqua piovana con un canale accosto al lastrico di quella. Io mi penso che in tal modo adoperando, si verrebbero ad ottenere due grandi vantaggi: di liberare cioè la chiesa da quella umidità, che ora v' è, senza bisogno di alzare il pavimento (lo che ingoffirebbe le colonne);

e di sollevare la chiesa specialmente nella facciata, la quale riprenderebbe in parte l'antica sveltezza, quando si vedesse almeno una porzione del suo imbasamento.

Per l'insigne basilica di San Frediano i miei desiderii si ristringono al discoprimento della travatura: e quando ciò non si possa o non si voglia fare, a sostituire almeno al cattivo tavolato presente, altro ben dipinto e più in armonìa con lo stile della chiesa: al discoprimento delle pietre nell'abside, ed a fare un mosaico o una dipintura nella vôlta di quella. E per non ripetere la composizione che è nella facciata, potrebbe rappresentarvisi Maria madre di Dio in una gloria, con attorno i santi compatroni della chiesa, cioè dall'un dei lati i santi leviti Lorenzo, Stefano e Vincenzio, e dall'altro i santi Frediano vescovo, Riccardo re e Zita vergine. Anche qui starebbe benissimo una conveniente balaustrata per separare il presbiterio dal rimanente della chiesa; e dall'altare del Sacramento amerei fosse tolto quel goffo ornato che è intorno alla bellissima tavola scolpita da Jacopo della Querce o della Fonte che e' sia; come pure vorrei che quell'altare dietro al pulpito (ove è il bel quadro del Francia) fosse altrove situato. Anche nelle lunette, che sono sopra le tre porte della chiesa, vorrei che dipinte o di mosaico fosservi fatte alcune figure, e ciò per dare compimento a quella facciata ornata testè con magnifici gradini dal passato Operaio signor Alessandro Gerli.

Alla facciata di Santa Giulia, la quale sebben piccola è però graziosissima, io desidererei fosser fatti i necessarii restauri, affinchè un giorno o l'altro non cadano alcune pietre, ora quasi staccate, con danno del monumento e con pericolo di chi potesse trovarvisi sotto. Anche a questa chiesa, bella oggi soltanto all'esterno, amerei fosse fatta una pittura conveniente nella lunetta che è sopra la porta.

Alla chiesa di San Giusto (guasta nell'interno da quei bruttissimi ornamenti di stucco) desidererei fosse tolto quel muro che ne deforma la facciata, la quale è pure assai bella. Io penso che con molta facilità possa trovarsi il modo di dare un'altra stanza al cappellano della chiesa, e demolire quella che ora fa tanto danno.

Non so poi capire perchè le facciate delle chiese di San

Salvatore, di San Matteo, di San Tommaso e di San Benedetto, debban vedersi così imbiancate, quasi fossero di mattoni, quando son di pietra nella massima parte.

Non dirò di Sant'Andrea, che, essendosi rinnovata a stucchi nell'interno, si è poi lasciata tanto mal concia al di fuori, specialmente nella facciata, fino a vedervisi una lunetta, sopra la porta, metà dipinta e metà scialbata: la qual cosa quanto sconvenga, ognuno che ha occhi sel vede.

Ecco quali sono, o Signori, le mie speranze ed i miei desiderii intorno al restauro dei nostri monumenti d'arte. Se le mie idee non dispiacciono a chi tanto mi ha onorato con l'ascoltarle, io prego quelli di questo illustre consesso (e non son pochi) che possono con i loro consigli e con la loro autorità far sì che si dia mano a molti di quei restauri, li prego, dico, ad adoperarsi, perchè entro il giro di un anno sien fatti quelli che possono eseguirsi in sì corto spazio di tempo, e incominciati almeno gli altri che richiedono un tempo maggiore; affinchè si veda da coloro che onoreranno la città nostra in un tempo a noi vicino, e che formerà un'epoca gloriosa nei nostri annali, che noi Lucchesi abbiamo veramente a cuore i monumenti delle belle arti, e in ispecial modo quelli destinati al sacro culto: monumenti inalzati dai padri nostri con tanto sapere e tanto dispendio, e che fanno bella testimonianza dell'antica civiltà del nostro paese. Voglia Iddio aiutare con la sua grazia quest'opera santa, col continuare ad infondere nei cuori quella nobile gara di risarcire, anche col mezzo di volontarie oblazioni, i monumenti classici che possediamo: gara che da qualche tempo in qua si è manifestata sì altamente fra noi. Pregovi infine, o Signori, umanissimi e cortesissimi che siete, di voler condonare all'artista la libertà di parlare sulle arti, ed il modo poco acconcio con cui si esprime. [1]

[1] Mi gode l'animo di poter dire che, dopo letta quest'ultima parte del mio Ragionamento, l'ottimo e intelligentissimo Principe ha provveduto con un annuo assegno che le chiese nostre sieno convenientemente restaurate. Voglia Iddio, a cui egli intende di dare onore con questa provvidenza, ricolmarlo perciò di tutte le felicità temporali ed eterne, ed accetti per arra le benedizioni nostre.

DOCUMENTI CHE RIGUARDANO IL CIVITALI E LE SUE OPERE.

(Dall' Archivio Notarile di Lucca.)

Estratto dal Protocollo dei Rogiti del notaro Giovanni de Medici dell'Anno 1482, f. 10.

Con lagratia dello onnipotenti iddio et del suo vultu Sancto dilucha, per suo honore, et reverentia et hornamento della chiesa maggiori dilucha, lo expectabili Messer domenicho debertini et lo egregio et virtuoso maestro Matheo dacivitale Cittadini lucchesi sono insieme concordati et convenuti auna compositione sopra la fabricha della chappella di santa ✠ dilucha situata innella chiesa cadredale socto certi pacti modi et condictioni et capitoli dachordio infra loro firmati, et accettati come appresso seghuita perhordine et prima.

Il prefato maestro Matheo debbia et sia tenuto fare dicta cappella quadra, di larghezza di braccia VIIJ vel circa dalla banda difuori, et braccia VJ della banda dentro vel circha alta braccia XVIIJ dal piano della chiesia per insino alla summita della lanterna, cioe le collonne et capitelli, et base saranno longhe braccia VIIJ, larghi braccia uno, larcho sara largho mezzo braccio et grosso un terzzo di braccia. Item larchitravi sara alto due terzzi di braccia et il freggio sara alto tre quarti di braccia. Cornicioni sara grosso mezzo braccio, quattro spicholi grossi un quarto di braccio et larghi un terzzo di braccio, et tutte le sopradicte cose saranno alla soprascritta misura vel circa secondoche aldicto Maestro Matheo parra che richiecha il debito dellarti con tutto suo isforsso et ingiegno, le collonne sarano schannellate asei chanali, indellarcho sara intaglato archetti fusaioli, innelbastone sara una fesiciola, innellarchitravo sara archetti confogli et unaltro grado di fogli undigiati. Item in nel freggio sara tre testi per ciascuno quaddro una di Santa ✠ et laltre quello che parra al prefato Messer domenicho, con due festi relevati et belli più che dimezzo rilievo, il cornicioni visara intaglato dentelli hovoli et cusci lispicoli saranno abastoni et asmuzzi [o] vero intavolati, lalanterna sara con una cornicie disotto et unaltra disopra et innelmezzo sara channellata et una punta con la sua palla fatta aschaglelti. Et tutte questi cose ilprefato Maestro Matheo debbia fare dimarmi di carrara bianchi et fini cioe diragioni comunali con mancho veni, sipotra recipienti et belli. Et ilprefato Maestro Matheo debbia fare dicto lavoro alla perfectione della sepultura di Messer piero danoceto, et ilsimile sia oblighato di collocarlla et fare murare con lavolta dimattoni, et il prefato Messer domenicho sia tenuto didargli ogni altra materia che fusse necessaria, salvo chelli marmi, cioe

mattoni, calcina, rena, legname per armatura, ferramenti, catheni, grappi, aghuti, intendendo che ilditto Maestro Matheo non sia obblighato alla dipentura. Item lastracho debbia fare de marmi vecchi della prefata cappella di santa ✠, cioe bianchi, aspina pescio, conuno fregio nero dintorno, et quando bisognassi fare nissuno fondamento siintenda farllo fare il prefato messer Domenicho a sue spese.

Item, sia obblighato ilprefato maestro matheo difare dirieto almuro di santa ✠ uno altari di marmi di Santa Maria [o] devecchi didetta cappella con una lapida grandi, diquelli di Santa Maria, di misura dibraccia tre longho, et largo braccia 1 1/4 vel circha secondo che rechiedera. Sopra aditto altare visara un imbasamento alto uno braccio, dove sara latesta dello soprascritto messer domenicho dallunlato, et dellatro canto larme sua; et la sua testa sara dimezzo rilievo [o] pur con marmi neri commissi allintorno, et innel mezzo del ditto basamento saranno lectere intagliati scocchati dinero almodo che pacera alprefato messer domenicho. Et sopra ditto basamento sara un fregio con una fogla intorno et una spina per lo mezzo [o] meglo, il quale girera intorno al tabernacolo disanbastiano, il quale sara alto braccia quattro et largho braccia due, et dentro vi sara unsan bastiano dimarmo fino et biancho, dimisura di braccia due et due terzzi, col suo bronconi fatto tutto di rilievo con la santita et frezzi di bronzo [o] vero ramo, intendendosi il marmo del prefato sanbastiano et la testa del prefato Messer domenicho, con larme essere dimarmo bianchissimo alla perfectioni del morto cioè lafighura di Messer Piero danoceto laquale [e] collocata sopra la sua sepultura; intendendosi li marmi et manufactura et lasantita et le frezzi che siano a spesa del prefato maestro Matheo et indorati.

Item, innelli otto triancoli sia qualche lavoro conveniente come aditto Maestro Matheo parerà.

Item, lavolta didentro aessere in archi fatta senza spicoli altondo con quattro cucioletti di marmo fino biancho intagliati, collocati al principio de ditti archi, intendendosi ildidentro della ditta cappella essere murata dimattoni, intendendosi ancora la prefata fighura soprascritta disan bastiano collocarla et intaccarlla dentro innel muro della prefata santa ✠ il più che parra, non dando detrimento alla ditta santa ✠. Et così innel mezzo dedititti archi di fuora soprascritti vabbia aessere uno mensoloni dimarmi lavorato.

Edicta cappella con le suoe proportioni daprincipio afine sifacci secondo uno disegno fatto per mano del prefato Maestro Matheo et in quello si debba riferire ogni cosa, il quale debbia tenere il prefato Messer domenicho appresso dise et ilsimile unaltro, fatto aditto modo, il quale terra la Rdma S. dimonsignore diluccha.

Editta cappella debbia ilprefato Maestro Matheo averlla fatta et compiuta intutto et pertutto intempo et termini dimesi trenta, incominciando al ferraio proximo futuro, sotto lipeni et obligationi che perlonotaio che diquesto sara roghato stipulera.

Item, prometti ilprefato Messer domenicho dare et paghare alprefato Maestro Matheo per sua fatigha et artifitio in piu paghamenti, secondo che per lonotaio sara descritto, cioè per lasua manufactura, ducati setticento cinquanta doro larghi dibuono et grosso peso, et farlli buoni et laudabili paghamenti secondo chellavoro sara tirato innanzi retinendosi come [e[diusanza allafine dellavoro lasoma di ducati cinquanta, lequali debbia avere quando abbia fatto ildovere suo·].

Item, prometti ilprefato Maestro Matheo dintaglare limarmi simili lilecteri delli indulgentie quando perlo dicto Messer domenicho sara richiesto et quelli collocare dove allui piacera.

Item, prometti ditto Messer domenicho paghare [o[farpaghare allosoprascritto maestro Matheo, doppo lacondotta de'marmi quanto dalghosto de' marmi insu larrata che tocha per laquantita del tempo (exclusi ducati cinquanta de quali disopra sifa mentioni), mesi per mesi sicondo che acchadera laquantita procedendo illavoro continuamente.

Editti pacti et conventioni sotto scriverano leparti diloro mano per maggior cautela, oltra liobligbationi et clausoli che perlonotaio saranno annotati et descritti.

Item, le colonne non siano almancho di due pezzi luna perlonghezza et perlotraversso manco di quattro.

Segnato — Io Matteo soprascritto per vigore di questa soscricione fatta dimia propria mano in lucha adi dicenove genaio mille quattro cento hottantadu, dicho, confesso e prometto quanto disopra sichontiene, e chosi me hobrigo in hogni milgiore modo posibile.

Segn. — Io Domenicho Bertini soprascritto per vigore di questa fatta dimia mano, adi et anno soprascritto, dico, confesso et prometto chome disopra in ogni miglior modo, et obligomi chome disopra.

Segn. — Et io frate Johan battista canonico reghulari professo de monastero dinicosia come homo dimezzo ho scritto questa dimia propria mano a complacentia delli parti, la quale rimarra appresso del notaio, di et anno soprascritto.

Estratto dal Protocollo del d. Notaro, f. 23.

Con la gratia dello Onnipotenti iddio e del suo vultu Santo

diluccha, lo expettabili Messer Domenicho de bertini et il virtuoso Maestro matheo decivitale, cittadini luchesi, sono insieme concordati et convenuti affare lachappella di santa ✠ diluccha situata innella chiesia chadredale altondo con atto facci, abenche prima fussino dachordio affarlla alquadro come appare per unaltra scritta dimia mano, cioè frate Johanni battista, niente dimeno ad complacentia dimonsignor diluccha et delloperari et consiglieri della ditta santa ✠ sono rimasti affarla altondo, sicondo uno modelo fatto per mano del prefato maestro matheo sicondo i modi et pacti che di sotto seguiranno et prima.

Il prefato maestro matheo debbia et sia tenutu fare ditta chappella altondo aotto facci, largha dentro braccia vj vel circha, dellanda difuori braccia viij vel circha per diamitro, et ogni faccia braccia iiij piglando il mezzo delluna colonna allaltra per larghezza, et braccia viij per altezza per ciascuna faccia perinsino alcornicione, et dal cornicione per insino allalanterna che verra aessere la volta braccia cinque daltezza, facendola più confiata che potra del più et il mancho che alprefato messer domenicho parra et piacera; lalanterna sara braccia tre con lapalla vel circha, ilbasamento sara alto braccia 1 $^1/_3$ con una cornicie disotto et disopra et un fregio dimarmi rossi innel mezzo, et sopra questi saranno le collonne et archi, dimisura di braccia cinque et grossi le collonne $^1/_3$ di braccia, liarchi grossi un altro terzo di braccia et larghi un altro terzo di brac., intendendosi in ditta misura la base et chapitello lavorati ichapitelli secondo la forma del modello suddetto ꝓ meglo sopra ditti chapitelli sara un architravi grosso $^1/_3$ di braccia et largho $^1/_2$ braccio saravi intaglato archetti et fusaioli ꝓ vero fogli secondo che meglo acchadera. Item il fregio che verra aessere sopra aditti architravi sara largo uno mezzo braccia grosso alsuo debito innelquale sara intaglato due festoni con due Serafini. Item sopra aditto fregio sara il cornicione grosso $^1/_3$ dibraccia et largho braccia uno computandosi quello che aessere dalla banda dentro intaglatovi una fogla et cuscij et hovoli et dintelli, sopra ditto cornicione aessere otto spicoli lavorati abastoni et asmuso ꝓ vero ainthavolato per insino allalanterna. Lalanterna sara con una cornice disotto et un altra disopra et innel mezzo sara channellata et una punta con la sua palla fatta aschaglietti. Item disopra al cornicione sara per ogni faccia uno nichio con una cornicetta lavorata disopra; item indelle triancholj degliarchi va aessere una rosa ꝓ fogla et innel mezzo dellarcho una menzola .ꝑ Item indelle tre faccie dirieto va aessere uno san Sebastiano alto col bronchone braccia tre con una pocho dibasetta disotto et questo dimarmi finissimi et bianchi si-

condo il morto della selpultura di messer piero danoceto, et dentro allarcho sara uno ismuso dove sara un frisetto grando intorno aditto sansebastiano; item inuna delle faccie piena va aessere una testa dimezzo rilevo et piu, del prefato messer domenicho con una festarella intorno et il champo dentro aessere commisso di marmi neri, et ditto marmo della suddetta testa sara fino alla perfettione di quello di san Sebastiano soprascritto, et inditta faccia va aessere intaglato dilettere antighi uno pitafio sicondo che piacera al prefato messer domenicho. Item indellaltra faccia piena va aessere intaglata larme del ditto messer domenicho, con una festerella come sara intorno alla testa del ditto messer domenicho, et disotto ditta arme vi sara scolpito la indulgentia de privilegi diditta chappella, come parra et piacera al prefato messer domenicho. Item il pavimento della ditta chappella aessere degli spogli de marmi fatta a spina pescio, con uno fregio dimarmi neri atorno atorno; item il cornicione dentro aessere spostato infuori $^{1}/_{3}$ dibraccia et grosso un altro terzzo di braccia benchè altrimenti sidichi disopra.

Et tutte le soprascritte cose saranno alla sopraditta misura vel circha sicondo che alditto maestro matheo parra che richiecha il debito dellarti contutto suo isforsso et ingiegno.

Item, il soprascritto messer Domenicho debbia dare et concedere alprefato maestro Matheo per sua manufattura et spesa di marmi oltra liducati setticentocinquanta, uno suo orto posto in lucha conchasa et logia et pozzo et ogni altra sua pertinentia et iuriditione posto innella contrada di santa maria difiliporto, coisuoi vocabuli et confini come perlocontratto saranno dechiarati, et cosi si oblicha se et suoi beni imperpetuum mantenerglelo ogni volta che molesta [o] impaccio nissuno gliene fusse dato con ogni suo danno et interesso et ilsimile chellabia con ogni suo patto utile.

Itèm, dogni altro patto et conventioni che isoprascritti avessino fatto et convenuto si riferiscono in tutto et pertutto aunaltrascritta di mia mano adi XVIIIJ digennaio passato 1482 e sottoscritta diloromano intendendosi discludere lemisure fatte alquadro et intagli che innesse sicontengano.

Et perpiu chiaressa della verita iditti messer Domenicho et maestro Matheo sisottoscriverano diloro propria mano essere contenti alquanto disopra sicontiene.

Segnato — Io Domenicho Bertini soprascritto sono contento diquanto disopra sicontiene, cosi prometto di observare, e per chiareza dicio ho fatto questa dimia propria mano adi XVI feraio 1482.

Segn. — Io Mateo dacivitale soprascritto sono chontento di quanto disopra si contiene, cosi prometto di observare e per chiareza dicio hoscritta questa di mia propia mano, di e dano soprascritto.

Segn. — Io frate Iohanni Battista canonico reghulari del monastero di nicosia dipisa, come persona dimezzo, adcomplacentia delli parti et loro preghieri ho fatto la presenti scritta di mia propria mano di et anno soprascritto.

Estratto dal Protocollo dei Rogiti del notaro Giovanni de Medici nell' Anno 1482, f. 26 del Protocollo ec.

Die 22 Februarj 1482 Inditione 15.

Nobilis et Egregius Vir Dominus Dominicus Berthini Civis Lucensis hoc pubblico istrumento ec. dedit et concessit et assignavit pro parte laborrerii et fabbrice Cappelle Sante Crucis de Luca faciendam et costruendam per infrascriptum Magistrum Matheum, prout patet per scripturas privatas sub scriptas manu dictarum partium et per Instrumentum pubblicum rogatum manu mei Notarii infrascripti.

Magistro Matheo Joannis de Civitali Sculptori de Luce presenti ec.

Unum Ortum undique muratum cum una domo curtili allodio et puteo positum in Civitate Lucensi et in Contrada Sante Marie forisportam et coheret ab uno bonis Bartolomei Betteccii, et partim bonis hospitalis Sancte Catherine de Luca, ab alia bonis dicti hospitalis, et ab alia bonis jeronimi de Guinigiis, et ab alia bonis Monasterii Santi Nicolai novelli, et ab alia bonis.

Vel si melius confinetur ec. ad abendum, tenendum ec. una cum inferioribus ec. constituens ec. ita ec. constituens ec. se precario jure et nomine possidere ec. donec ec. quam accipiendi ec. Et hanc presentem assegnationem fecit dictus Dominicus dicto Magistro Matheo pro pretio florenorum ducentorum quadraginta ad 36 partis pretii laborerii facti per ipsum in dicta Cappella. Et fuit pactum ec. quod si dictus Magister Matheus deficeret quia minus preficeret dictam cappellam juxta tenorem duarum scripturarum ec. et instrumenti manu mei quod tunc et in dictum casum dicta assegnatio et venditio habeatur pro non facta et nullum sortiatur effectum, et in in dicto casu ad eum reddeat pleno iure dictum Ortum cum predictis. Et in dictum casum promixit de legittima defensione cum pactis utilibus. Que omnia ec. ad penam dupli ec. qua solutione ec. et qua pena ec. Item reficere ec. pro quibus omnibus ec. Et fuit pactum ec. quod dictus Magister Matheus teneatur, et debeat sol-

vere omnem gabellam propterea solvendam, et sic dictus Magister Matheus solemniter promixit ec. et rogaverunt ec. extendendum ec.

Actum Luce in studio domus dicti domini Dominici coram et presentibus Venerabilibus viris fratre Joanne Battista de Nicosia, et Presbiterio Gaspare quondam Antonii Rectore Ecclesie Santi Tomei de Coiaria de Luca testibus ec.

Segnato — Ego Joannes quondam Pauli de Medicis Notarius, et Lucensis Civis predicta rogatus subcripsi ec.

Estratto dal Protocollo dei Rogiti del notaro Benedetto Franciotti dell'Anno 1473, *f.* 62.

MccccLxxiii *Ind.* vi. *Die vero secunda Iunii.*

Cum hoc sit quod Magnificus et Generosus Eques dominus Nicolaus de Noxeto locaverit, et dederit ad edificandum et construendum Opus et Fabricam Sepulcri olim re. me. domini Petri eius hon. Patris in Ecclesia S. Martini chathedrali de Luca, quod Opus idem Magister Matteus construxerit et edificaverit, et pro quo Oper marmore fabrica et necessariis idem dominus Nicolaus promiserit dare Magistro Mateo Iohannis Civitale Lucensi Civi cum illud coxtruerit ducatos trecentos quinquaginta auri in auro largos, quos idem dominus Nicolaus dederit et solverit dicto Mateo, prout ipse partes constare dixerunt quadam Scriptura privata inter ipsas partes facta, et poenes dictum Magistrum existente prout dixit idem Magister Mateus, cum pacto quod facto dicto Opere, et fabbrica debeat extimari per duos peritos in arte a partibus communiter eligendos videlicet unum a qualibet parte, et si plus estimabitur omnibus computatis, videlicet expensa marmoribus fabrica mercede et Studio et aliis ibidem expositis dictus dominus Nicolaus id plus solvere teneatur dicto Magistro Mateo, et si minus illud minus reficiatur per dictum Magistrum Mateum dicto domino Nicolao, quare volentes dicte partes conventa adimplere hoc publico Istrumento elegerunt.

Gregorium olim Laurentii de florentia.

Dominicum olim Iohannis de Mediolano habitantem Carrarie magistros et expertos talis rei, ad extimandum et videndum dictum Opus et Fabbricam et omnia et singula in eo exposita et facta et debitam mercedem dicto Magistro Matteo convenientem.

Dicentes dicte partes, dictos magistros et viros esse de predicto Opere expertos et illud iam vidisse examinasse et calculasse.

Ad videndum, arbitrandum, mandandum et extimandum de bono et equo de iure et de facto ec. presentibus partibus vel absen-

tibus una parte citata et altera non ec. auditis partibus ec. per totum presentem diem.

Promictentes dicte partes stare ec. et non appellare nec reducere petere aut aliter infringere ec. Sub pena ducatorum Centum applicandorum parti observanti ec.

Et fuit pactum inter dictas partes quod si dicti Arbitratores et magistri hodierna die non sint concordes ex nunc presens compromissum et ellectio intelligatur et sit facta in et de persona perita huiusmodi arte viri magistri Antonii olim Matei de Gambaregliis Magistri Periti in huiusmodi arte, et civis florentini cum eisdem auctoritatibus et balia, cuius auctoritas duret et durare debeat, hinc ad unum mensem proxime futurum.

Actum Luce in domo habitationis ipsius domini Nicolai coram et presentibus egregio Magistro Gerardo olim ser Iohannis de Pontremulo Lucense cive et Francisco olim Iacobi de Senis et ser Iohanne olim Pasquini de Puttomorsis de Villa Franca testibus ec.

Qui Gregorius, et Dominicus presentes acceptaverunt et iuraverunt ec.

MccccLxxiii. *Ind.* vi. *Die vero* viii *Iunii f.o*

Nos Antonius olim Matei de Gambaregliis Civis florentinus, scultor lapidum, arbiter et arbitrator suprascriptus.

Viso prius compromisso ec. et auctoritate ec. et visa opera et fabrica sepulcri de quo in compromisso fit mentio, et visis et examinatis omnibus expensa exercitio et aliis expositis per dictum magistrum Mateum de Civitale, in dicto sepulcro et omnibus aliis visis ec. Xpi. nomine invocato tales inter dictas partes sententiam et Laudum damus et proferimus et predicta extimamus ut infra.

Quia dicimus sententiamus laudamus declaramus et extimamus, eidem magistro Mateo de Civitale deberi et sibi convenire pro omni opere industria mercede, laboribus, impensis, muris et aliis edifitiis et exercitiis expositis et factis pes dictum magistrum Mateum de Civitale in dicto sepulcro et eius fabrica ducatis quadringentisquinquaginta auri in auro largis.

Cum hoc quod in dicto opere extimato non intelligatur aurum expositum in dicto opere et eius fabrica quod aurum, et eius valorem ultra predictos ducatos 450 solvere debeat ipse dominus Nicolaus.

Lata datae ec. in domo ipsius domini Nicolai coram ser Guaspare olim Magnifici Pellegrini de Franchinis, ser Iohanne olim Pasquini de Puttomorsis, et Bartolomeo Bettucci testibus ec.

Presentibus et consentientibus et ratificantibus ac approbanti-

bus et qui magister Mateus fuit confessus quod prefatus dominus Nicolaus solvit aurum expositum in dicta fabrica ec.

Post predicta suprascriptis anno Inditione et die, prefatus magister Matheus de Civitale hoc publico Instrumento ec. habuit et recepit ab eodem domino Nicolao dante et solvente in contantis ducatos septuaginta novem largos pro resto et residuo ducatorum quadringentorum quinquaginta debitorum vigore suprascritte sententie, residuum vero fuit confessus habuisse ec. renuntians ec.

Actum in loco suprascripto coram et presentibus suprascriptis Testibus.

Segnato — Ego Benedictus filius ser Ioannis Pieri de franciotti Lucensis Civis publicus Imperiali actoritate Notarius, et Iudex Ordinarius predictis omnibus et singulis dum sic agerentur interfui eaque rogatus scribere scripsi.

RAGIONAMENTO QUINTO

SOPRA ALCUNI QUADRI DI LUCCA RESTAURATI.

« Non sarà mai tanto bastevolmente lodato il proponi-
» mento di ragionar della patria storia, perciocchè, conoscendo
» i costumi, i governi, gli avvenimenti, la religione, i tem-
» pli, gli edificii, le industrie, le arti e lo ingegno di quelli
» che vissero in questa medesima terra, e che questo mede-
» simo cielo e questa medesima aria li ebbe nudriti, attem-
» perati e cresciuti, apprender possiamo quello che dobbiamo
» essere, per iscuotere di dosso, se ve ne abbia bisogno, la
» ignavia e la viltà, l'alterezza e la grandigia, e costumati e
» virtuosi viepiù riuscir maggiormente. » Così diceva altra volta un Segretario degnissimo di questa nostra inclita Accademia,[1] e così credo veramente che sia; imperocchè dallo studio dei simili a noi, meglio si conosce se stessi, onde più dirittamente vivendo, a quelli che hanno a venire ne rimane migliore esempio e così ne nasce la vera e sana filosofia. E così dunque essendo, io mi continuerò nel proponimento di venire notando e illustrando, come meglio potrò, le opere d'arte che possediamo, e che fanno assai ricca e decorosa la città nostra.

Spero pertanto, Accademici prestantissimi, che vorrete ascoltare con benignità il mio dire, il quale non dovrà per lunghezza dispiacere ad alcuno, avendo rispetto alla quan-

[1] Giuliani, *Lezioni storiche*, pag. 47 e seg.

tità e alla varietà delle materie, sulle quali dovrò intrattenervi.

E, per andare con ordine cronologico, dirò prima del nostro antico Anfiteatro, ridotto fino dal 1839 a comoda e vaga piazza nell' interno, per un savissimo provvedimento dell' ottimo nostro Principe, e per cura di una benemerita Deputazione (alla cui testa era il marchese Antonio Mazzarosa, nome non mai disgiunto dalle opere di patria utilità); quella stessa che dopo avere renduta sgombra la bella Piazza San Michele e da quelle casipole o bottegacce liberata, ha provveduto che si vegga almeno la interna forma e la bella elittica, con la quale questo monumento era architettato. Per le quali cose, se in principio ebbe a cozzare con la malizia e con l' ignoranza del volgo, tanto alto, quanto basso, riscuote ora le benedizioni dei buoni pensatori e direi quasi di tutti: tanto è vero che le cose buone, quantunque trovino degli ostacoli nel loro cominciamento, finiscono poi sempre coll' essere encomiate e benedette.

Di questo nostro Anfiteatro varii scrittori di nome hanno tenuto proposito, e fra gli altri l' erudito Targioni-Tozzetti ne' suoi *Viaggi:* per il qual motivo sembra che niuno, il quale voglia scrivere su questa materia, debba lasciar di parlare di quello di Lucca, di cui veggonsi pure ancora delle maestose e onorande parti. E pure non è così; poichè il nostro Anfiteatro è sfuggito alle indagini dei dotti compilatori dell' *Enciclopedia Italiana* che si va ora stampando per cura di Girolamo Tasso a Venezia. Fa veramente non poco dispiacere l' osservare che, mentre in quel Dizionario alla voce *Anfiteatro* si parla del Trajano, del Castrense, del Pestano, dell' Albanese, dell' Otricolense, del Veronese, del Todense, del Riminese, del Bolognese, del Goriglianense, del Capuano, del Polano; e mentre di alcuni di essi si dice, che *rimane appena qualche vestigia*, e di altri che *notansene i ruderi,* del nostro poi si taccia come se mai non fosse stato! Come dunque il nostro Anfiteatro ha potuto passare inosservato a quei dotti compilatori? Non so! Supplirò pertanto io a questo vuoto; io che dopo il Targioni-Tozzetti credo essere stato il primo a prendermi pensiero di quell' antico e nobile edifizio.

Fino d'allorquando la Dinastia, che ci governa, prese il reggimento di questa antichissima terra, e che Maria Luisa, di grata e gloriosa ricordanza, ascoltò le mie istanze a favore dei nostri monumenti delle belle arti, così allora negletti, io mi feci sollecito di raccomandarle l'antico Anfiteatro, come un edifizio che dà a vedere esser noi stati altra volta un popolo di qualche rinomanza in Italia; e ciò feci con una mia Relazione che inviai a quella Sovrana, col mezzo del Direttore del suo intimo Gabinetto, il cavalier avvocato Jacopo Paoli, sotto il giorno due del mese di luglio, dell'anno 1819; la qual Relazione era così concepita:

« La città nostra, di cui la Vostra Maestà si è degnata prendere la protezione, sebbene piccola, non è certamente ultima fra le italiane, e la storia è là per confermare le mie parole.

» Mettendo da banda i favolosi racconti sull' origine sua, dirò essere stata ricordata dagli Autori antichi, perchè, o derivasse dagli Umbri, o dai Pelasgi, o dai Fenicii, donde vennero gli Etruschi, è certo che fu abitata dalla più remota antichità. Io non dirò se si debba o no annoverare fra le dodici città etrusche, sebbene fosse tra le principali di quella nazione. Dirò solo, come fosse guerreggiata dai Liguri e poi presa dai Romani, i quali la fecero Colonia senza che i suoi abitatori ne disertassero, e quindi la elevarono al grado di Municipio, accordandole molte dignità e privilegi; dirò come il console Sempronio qua ricoverasse le legioni romane dopo la battaglia contro Annibale, e come qua fosse il famoso triumvirato di Pompeo, Cesare e Crasso; dirò come fu quindi unita alla Liguria, poi alla Gallia Cisalpina, infine da Augusto rimessa negli antichi termini. Aggiungerò che fu governata da dei Proconsoli, e per settecento e più anni stette sotto l'Impero romano; dirò inoltre come fece resistenza a Narsete per opera de' Goti qua rifugiati, e che cambiate le sorti d'Italia per la discesa de' Longobardi, fu anche Lucca governata per essi dai Conti, dai Marchesi e dai Duchi, come eziandio fu sotto il Regno de' Franchi; nominerò infine a Vostra Maestà la contessa Matilde, che, come originaria lucchese e donna di gran virtù e religione, molte e belle cose fece in pro di questa sua Lucca. Ma troppo prolisso sarei se fino ai nostri giorni vo-

lessi accennare a Vostra Maestà, come fin qui feci, le vicende tutte, ora liete ora triste, che avvennero a questa terra; parlerò invece dei monumenti antichi, di cui ancora conserviamo i venerandi avanzi, e che meritano sicuramente l'attenzione della Maestà Vostra, perchè sieno conservati dal vorace dente del tempo, e illustrati da penne abili, che non mancano certo, e che sempre più fioriranno protette dal vostro genio. Parlerò dunque oggi a Vostra Maestà dell'Anfiteatro, del quale rimangono ancora alcuni maestosi avanzi, e vi supplicherò di far fare attorno ad esso dei ben diretti scavi, a fine di rintracciare più giustamente, che fin ora non fu fatto, la pianta di quell'edifizio e rintracciata che sia, commetterne al regio Architetto un esatto disegno che faccia fede ai lontani ed ai posteri delle nostre antiche glorie, e insieme della munificenza di Vostra Maestà e dell'amore che nutre per questa sua nuova dominazione.

» Il nostro Anfiteatro fu nei tempi di mezzo chiamato anche *Arringo* o *Parlascio*, e di ciò se ne ha, fra le altre, una prova in un antico *Passionario* della Cattedrale: nel quale, dopo la descrizione di alcuni miracoli operati da Dio per la intercessione del nostro santo vescovo Frediano, così si legge: *Quodam tempore iuxta Theatrum, quod Parlascium vocant, mirae magnitudinis lapis repertus est, quem vicini ad operam Ecclesiae Sancti Frigidiani necessarium esse putaverunt.* Servì poi ad uso di carceri che furono chiamate *del Sasso*, dal ritrovamento detto di sopra. Nel 1543 fu decretato che si vendesse quell'edifizio, non servendo più in quel tempo ad uso di carceri. *Detur*, dice quel decreto, *auctoritas vendendi carceres Saxi, et pecuniae ex ipsis extraendae applicatae novis carceribus intelligantur.* Fu poi quel decreto revocato l'anno appresso, e si ritenne quell'edifizio dal Comune nostro per servire, come servì di fatto molto tempo, ad uso di magazzini per il sale.

» Sembra che il nostro Anfiteatro, quanto alla forma, fosse simile a quello di Verona, e se dovessimo dar fede al veronese Alberti, diremmo che come quello fosse fatto dal console Flaminio, l'anno di Roma 563. E quanto asserisce l'Alberti lo prova con un'iscrizione che fu trovata, dice egli,

nel monastero di San Frediano di Lucca, vicino all' Anfiteatro, la quale è di questo tenore:

L. Q. FLAMINIVS C.
AC VNIVERSAE GRECIAE DOMITOR
AMPHITHEATRVM . . . . .
. . . . VERONAE
S . . . .
AN. AB VRBE COND . . . DI . . . .

Questa iscrizione fu interpetrata che nella parte cancellata dicesse: *Hoc, sicut illud*, e di sotto: *Suis expensis fieri curavit,* e nell' ultima riga fosse indicato l' anno DLXIII.

» Allora la iscrizione avrebbe avuto, secondo l' Autore, questo senso:

L. Q. Flaminivs C.
Ac vniversae Greciae Domitor
Amphitheatrvm hoc
Sicvt illvd Veronae
Svis expensis fieri cvravit
Anno ab Vrbe condita DLXIII.

» La cosa si rende anche più credibile, perchè appunto questo Lucio Quinto Flaminio era Console l' anno innanzi al 563, ed ebbe per provincia proconsolare, in ricompensa della domata Grecia, la Gallia Cisalpina, come attesta Livio; e Lucca fu appunto in tal tempo incorporata a quella provincia. Si potrebbe dunque credere che per lasciare una memoria di sè nelle provincie da esso governate facesse sì in Verona e sì in Lucca erigere dei magnifici Anfiteatri. Ma a questa ipotesi osta fortemente il sapere che, quantunque l' invenzione degli Anfiteatri sia del tempo della Repubblica, pure è cosa certa che non se ne costruirono in pietra se non sotto gl' Imperatori, essendo prima amovibili e di legname come il nostro di Porta San Donato: *Primum Amphitheatrum lapideum fuit Romae constructum tempore Augusti Caesaris an. 725, ab Urbe condita.* Si avvalora anche di più la probabilità che il moderno nostro Anfiteatro sia del tempo de' Cesari, da alcune medaglie che furono ritrovate in uno scavo fatto in addietro per costruire un

pozzo nelle case dei signori Barsotti: delle quali n' ebbe alcune anche il pittore Pietro Paolini nostro. Tali medaglie portavano l'effigie ed il nome di Druso Germanico, fratello di Tiberio; e se fossero state ivi poste per indicare il tempo, in cui fu fatto quel monumento, esso risalirebbe circa all' anno 30 dell' Era nostra.

» Possono però, o Maestà, conciliarsi, a parer mio, queste apparenti contraddizioni, dicendo che Lucio Quinto Flaminio nel tempo del suo Consolato facesse erigere due magnifici Anfiteatri di legno, come allora si usava; che poi sotto Tiberio fossero ambidue edificati in pietra (come poco tempo innanzi si era fatto a Roma), e che per segnare con precisione l' epoca vi fossero poste quelle medaglie con l' immagine di Druso Germanico. Difatti Tacito c' insegna che nei Municipii vi era l' ambizione di emulare in ogni cosa la capitale.

» Comunque sia, o Maestà, il nostro Anfiteatro è un monumento che fa fede della civiltà dei nostri padri; e quantunque barbaramente mutilato in tempi d' ignoranza, pure vi rimane ancora tanto da prenderne un esatto disegno, specialmente nella sua pianta e nel suo spaccato, ed è cosa sicuramente degna della vostra munificenza reale l' occuparvene con premura. Converrebbe perciò che Vostra Maestà désse gli ordini opportuni, perchè sotto la direzione di persona intelligente ed attiva fossero fatti alcuni scavi in varie direzioni, tanto nell' interno, quanto all' esterno di quell' edifizio, alfine di determinare con la massima precisione gli spazii che occupavano, l' arena, il podio, le gradinate, gli ambulacri, le logge esterne, non che gli scalini, per i quali si doveva ascendere a quell' edifizio.

» Ho creduto dovere di buon cittadino amante della patria sua, e di buon suddito di Vostra Maestà, di farle conoscere questi miei desiderii, i quali son certo che la Maestà Vostra si degnerà di appagare. »

Non erano ancora decorse ventiquattro ore da che io aveva presentata a Sua Maestà questa Relazione, che con lettera di Gabinetto, sottoscritta da Alessandro Bossi, Intimo Segretario, mi si dètte a conoscere essere precisa volontà della Duchessa che si facessero immediatamente gli scavi indicati, e che s' incaricava me di dirigerli e sorvegliarli.

A quell' annunzio rimasi veramente alquanto costernato per timore di non ben riescire nell' impresa che io stesso aveva promossa e sollecitata. Ciò non ostante, siccome mio dovere era l'ubbidire, così mi accinsi con alacrità all' opera; ed avendo lo staffiere Pieruccetti (designato come assistente) messo a mia disposizione una quantità di manovali, incominciai uno scavo nel centro di quell' Anfiteatro nella direzione dell' ingresso, cioè da Levante a Ponente. Fu subito giudicato dal volgo che io volessi ricercar dei tesori, i quali dicevansi nascosti in quell' Anfiteatro, ed ebbi da esso il diploma di *negromante;* titolo che veniva anche accreditato dalla mia lunga capellatura e dalla foggia dell' abito nero ch' io allora indossava tornando di Roma. Nè mancò già chi prendendo la cosa sul serio mi portasse le simpatiche palle, per trovare mediante un' alchimia tradizionale il luogo, ove il tesoro stava nascosto! E il tesoro vi era veramente; ma ben diverso da quello che il volgo immaginava; imperocchè dalle mie cinque Relazioni fatte alla Duchessa nostra su quel monumento risulta il frutto di quelle scavazioni; e il disegno della pianta che a mia istanza la Duchessa medesima ordinò al regio Architetto, e che tanto poi giovò alla costruzione della nuova Piazza, è una prova di ciò che dico.

Colla prima Relazione adunque, che porta la data del 7 di luglio del 1819, si faceva da me conoscere a Sua Maestà che la prima escavazione, di circa venti braccia[1] in lunghezza e due in larghezza, aveva avuto poco buon successo, attesochè alla profondità di circa quattro braccia si trovasse l'acqua, e perciò non si potesse proseguire altrimenti lo scavo in quella direzione. Proposi per tanto di fare un altro scavo nella stessa *arena*, ma in prossimità del *podio;* e ciò al fine di trovar l'antico piano, e la distanza del *podio* medesimo dalle gradinate.

Dalla seconda Relazione mia, che è del 10 luglio dello stesso anno, si rileva che lo scavo da me proposto e da Sua Maestà approvato, ebbe un ottimo successo, giacchè si potè approfondare fino alle quattro braccia e due terzi senza che l'acqua

[1] Per l'intelligenza delle misure che vengono qui date dall' Autore, notiamo che il braccio lucchese dividevasi in 12 parti chiamate *once*, ed equivaleva a metri 0,5905.

venisse ad interrompere i nostri lavori. Si narrava in quella Relazione, come alla profondità di due braccia dal piano presente fu trovata una vôlta di mattoni, al disotto della quale circa un braccio un' altra se ne rinvenne egualmente di mattoni. Questa seconda vôlta era costruita insieme col monumento; non così la prima. Aveva essa tre braccia di larghezza e tre di profondità, ed era fondata su di uno strato di calce, ghiaia e pozzolana, posta ad eguali distanze, ed interrotta ogni tanto da un grosso muro che tutta la chiudeva, a riserva di alcuni piccoli pertugi lasciativi per servire allo scolo delle acque. Quelle vôlte erano probabilmente fatte per sostenere il ripiano o ambulacro, sul quale posava il primo sedile delle gradinate e dalla parte interna sorreggevano naturalmente il parapetto del *podio*.

Del giorno 15 luglio era la terza Relazione: con questa io faceva conoscere alla Duchessa, che le mie congetture sulla vôlta di mattoni poco innanzi scoperta eransi verificate, giacchè in alcuni punti vedevansi ancora intatti gli ambulacri. Non rimaneva dunque che trovare il piano dell' *arena*, e questo ancora fu fatto; imperocchè con scavo fatto a bella posta si verificò che era esso quattro braccia e due terzi sotto il piano presente; piano, composto egualmente dell' altro, di ghiaia, pozzolana e calcistruzzo. Rintracciato così ciò che spettava alla parte interna di quel monumento, chiesi di poter visitare la parte esterna, ed intanto pregai s' incaricasse il regio Architetto di disegnare la sua pianta, giacchè con gli scavi fatti e quelli che sarei per fare, si poteva ritrarre esattamente. Queste mie dimande vennero nel medesimo giorno secondate.

Con la quarta Relazione, che è del 24 di luglio, faceva conoscere a Sua Maestà come le escavazioni fatte al di fuori dell' Anfiteatro fossero state coronate dal più felice successo. Avendo io fatto fare un grandioso scavo precisamente incontro al principale ingresso dell' Anfiteatro medesimo, potei vedere fino al basamento loro i due pilastri che sorreggono l' arco d' ingresso: i quali avevano le basi dell' altezza di oncie otto lucchesi, situate quattro braccia e mezzo al di sotto del piano presente. A livello di quel basamento trovai il solito smalto di ghiaia, pozzolana e calce, il quale, essendo ben battuto, pensai

servisse di pavimento al portico esteriore che girava intorno all' Anfiteatro. Avendo poi fatto prolungare quello scavo nell' interno del Circo, aveva rinvenuto ivi pure la solita vôlta di mattoni, e alla base di essa il solito smalto, alla solita profondità. Dava pur conto in questa Relazione della venuta dell' Architetto regio, il quale, dopo aver bene esaminati i saggi di escavazione da me fatti, si era accinto alla misurazione del monumento, da cui erano risultati i dati seguenti:

Che l' asse maggiore esterno è di braccia lucchesi 206. 6;
L' asse minore esterno di braccia 160. 7;
L' asse maggiore interno di braccia 133. 5;
L' asse minore interno di braccia 89;
Il perimetro esterno di braccia 504;
L' altezza degli archi del prim' ordine di braccia 12. 2;
La larghezza degli archi di braccia 6. 9;
Quella de' due agli estremi dell' asse maggiore di braccia 8. 4.

Diceva poi l' opinione mia esser questa: che le gradinate andassero composte di venti sedili, e che sopra di essi non vi fossero logge, ma solo un parapetto per impedire la caduta degli spettatori; che le arcate o logge esteriori fossero a due ordini, composte di cinquantaquattro arcate per ordine. Concludeva però che, per accertarsi se veramente queste logge vi fossero state e di qual larghezza fossero, conveniva fare un altro scavo nella piccola piazza che è a settentrione del monumento. Rimetteva intanto a Sua Maestà un numero di monete di rame, tutte appartenenti agl' Imperadori, trovate in quelli scavi. L' approvazione di quest' ultima proposta non si fece aspettare, ed io potei subito intraprenderne l' esecuzione.

Con la quinta ed ultima Relazione, del 29 di luglio, dètti esatto conto di questo scavo che portò la verificazione delle logge esteriori, giacchè lo smalto che gira all' intorno è largo braccia 7 ed ivi comincia un primo gradino, poi un secondo ed un terzo, tutti tre dell' altezza di once 4 di braccio. Io pensai allora, come penso anche adesso, che quel pavimento non fosse coperto nè di pietre nè di mattoni, ma fosse lasciato di solo smalto; giacchè questo è talmente duro, che nè gli scarpelli, nè il palo di ferro potettero aprirsi una via in quel for-

tissimo cemento. Da queste Relazioni adunque si vede come io mi adoperassi, perchè fosse lasciata ai nostri più tardi nepoti un' esatta descrizione ed un' esatta pianta di quel monumento, unico che rimanga oggi a noi Lucchesi dei tempi romani: se si eccettuino le terme di Massaciuccoli, di cui altra volta avrò forse l' onore d' intrattenervi, giacchè di esse pure mi dètti non poco pensiero.

Due desiderii che io aveva concepiti nel tempo che fu fatta la piazza, non furono secondati, forse perchè io non gli manifestai tanto apertamente, quanto bisognava. Li dirò adesso, chè si sarebbe, io penso, sempre in tempo a secondarli. Io avrei desiderato che all' ingresso antico, dalla parte di levante, si fosse lasciato uno scavo fino al basamento dei pilastri; e questo per lasciar vedere al forestiero indagatore della veneranda antichità il monumento tale quale era in antico. Credo che si sarebbe potuto coprire quello scavo con un forte tavolato da alzarsi poi, a guisa di botola o ponte levatoio, con catene e arganetti interni, come più fosse piaciuto. Io non so se l' acqua, che sempre si trova a poca profondità dal piano odierno, avesse impedito l' adempimento di questo mio desiderio, ma so bene che avrei voluto farne l' esperimento. Anche di taluni de' vomitori e dei voltoni che sostenevano le gradinate, avrei desiderato se ne conservasse la proprietà il Comune, affinchè, decentemente tenuti, potessero farsi vedere quelli avanzi venerandi ai pellegrini uomini, che per dotta curiosità visitano questa nostra terra ospitale.

Io non so se dopo ventotto anni da che feci quelli scavi, e dopo gli studii più maturi che ho fatti sulle cose antiche, fossi oggi dello stesso pensiero circa all' epoca e alla forma di quel monumento; ma siccome si parla di cose istoriche e di documenti, così io ho voluto dire solo quello che allora operai e scrissi.

E poichè parlo di me e delle cose da me proposte, perchè credute utili e belle, non lascerò di dire come in questo stesso tempo e dallo stesso Direttore della Reale Intima Segreteria mi fosse chiesto a nome dell' Augusta Regnante un parere: dove cioè avrei io eretto un edifizio magnifico, decoroso e capace di contenere tutti gli uffizii e le magistrature della no-

stra città; e che nel medesimo tempo non fosse lontano dal Palazzo reale. Alla quale richiesta io risposi, presentando dopo pochi giorni un disegno, il quale a me pareva riunire tutti i vantaggi che si volevano, e che mi si erano chiesti nel programma.

Proponeva dunque alla Duchessa di far comperare tutta quell'isola di meschine ed in gran parte sudice casupole, ov'era allora la vendita del pesce: cioè dalla Granguardia fino al canto della Beccherìa, di là fino al canto della Piazza reale, tutta la linea di detta piazza fino a Pozzotorelli, e di quivi voltando, fino alla *Locanda della Corona.* Proponeva poi di assegnare un'annua somma per proseguire, con lo stesso bello e maschio disegno del nostro Civitali, il così detto Palazzo Pretorio con i bei loggiati sottoposti, girando tutt'all'intorno quell'isola, e lasciando in mezzo una bella piazza per uso dei mercati del grano: mercati che in tempi di pioggia avrebbero potuto farsi sotto le logge medesime. Pareva a me che questo edifizio, oltre a tornare di un decoro grande alle due piazze, la Reale e quella di San Michele, potesse contenere nella sua parte superiore tutti quanti gli uffizii e le magistrature della città, e giovasse poi immensamente al pubblico passeggio in tempo di pioggia o di gran sole, oltrechè avrebbe tolto da quel luogo l'immondezzaio di quelle meschine casupole; ed in quella occasione si sarebbero potute ingrandire (come di una si è poi fatto con non poco dispendio) le vie di Pozzotorelli e di Beccherìa vecchia. Io so che proponeva cosa gigantesca e di grande spesa; ma la proponeva ad una sorella di un Re di Spagna ed amante del magnifico e del grandioso; la proponeva in un tempo che delle grandi spese si facevano e si stava per farne; la proponeva in modo che lo Stato poco ne risentisse il peso, cioè col farne pochi archi per anno. Io credo che con soli tremila scudi all'anno (che poi in fine restavano nel paese e tutti ne godevano) si fosse a quest'ora portata al suo compimento quell'opera, quantunque grandiosa. Che se si calcolassero le spese che fino a qui si sono fatte in compre di stabili ed in pigioni, e quelle che ancora si faranno, io credo, diceva, che poca differenza si troverebbe nella somma. La differenza però starebbe nell'aver noi oggi un edi-

fizio che ogni città, anche di prim'ordine, ci avrebbe forse invidiato. Comunque sia, la cosa non andò innanzi, e forse il mio disegno, che a me costò non poca fatica, andò smarrito o dimenticato.

Nel medesimo anno 1840 fu restaurato un quadro nella chiesa di San Paolino, e fu l' ultima opera del Nardi a Lucca. Si rappresenta in essa tavola la Vergine Santissima col Divin Figlio in grembo, i santi Francesco ed Acconcio diacono, opera del cavalier Vanni di Siena. Era quel quadro assai deperito ed annerato non poco, ma il Nardi con la sua solita perizia e pazienza lo rimesse in ottimo stato, come oggi si vede al secondo altare della chiesa anzidetta sulla manca di chi entra dalla porta principale.

In Sant' Agostino erano in addietro, e prima che si restaurasse la chiesa, molti quadri appesi alle pareti di quella, ma tanto in alto, che non poteva assolutamente vedersi se fossero copie ovvero originali; calati che furono, si vide che i più erano o copie o centoni; quadri composti cioè da figure prese qua e là, ma sempre dal buono, e disposte con arte. Fra quelle tavole, che in generale potevano dirsi mediocri, una ve n' era che usciva dall' ordinario, e che, quantunque fosse sudicia ed annerata, pure si vedeva essere cosa buona sicuramente. Fu pertanto proposto di restaurarla, come si fece; ed allora venne dai più giudicata per opera di Fra Filippo Lippi. Si rappresenta in quel quadro una Nostra Donna col Bambino Gesù in grembo, ed ai lati quattro santi, due per parte, fra i quali è un San Girolamo, che, direbbe Messer Giorgio nostro, non si può far meglio; è tanta la verità che in quella testa si vede, che proprio par viva e che parli. Anche le altre figure sono buone, ma non però tanto che il San Girolamo non istia sempre molto al di sopra. Fu quel quadro collocato dai Religiosi al terzo altare della loro chiesa, a mano destra di chi entra in essa per la porta maggiore.

Un' antica tavola, che era altra volta situata in un altissimo luogo della Sagrestia di San Paolino, fu nel 1841 restaurata a mia istanza. Si rappresenta in quella un Dio Padre che incorona la Vergine, attorniato da una quantità immensa di Serafini. Al basso del quadro vedesi in ginocchio un impe-

rante, il quale è rivestito di ricca cotta d'armi, e al disopra di quella ha una collana ed un gioiello che per poco lo diresti un ordine cavalleresco. Ha la faccia tra il severo e il gioviale, e rivolge i suoi occhi alla celeste visione. Con una mano tiene una freccia, mentre coll'altra accenna la città di Lucca, che vedesi a qualche distanza quasi fosse una selva di torri; ai piedi del guerriero è un arancio. Incontro ad esso, pure in ginocchio, è un vescovo, il quale mostra di raccomandare la nostra città alla protezione dell'Onnipotente. Dietro a questi due personaggi ed in piedi sonovi molti altri santi, fra i quali si distinguono San Pietro e San Paolino. Vi è anche un Papa in mezzo a due cardinali e varie sante in diverse attitudini. Molte teste si vede che sono ritratte dal naturale, e queste sono assai più belle di quelle, alle quali il dipintore ha voluto dare un non so che d'ideale.

Io andava pensando fin d'allora, che formava un inventario dei quadri nostri, di che tempo poteva esser quella tavola, da chi dipinta, e chi in essa fosse rappresentato. Che il quadro sia dipinto nella prima metà del secolo XIV, niuno spero vorrà revocarlo in dubbio, se si guardi al modo come è composto e com'è colorito, cioè a tempera d'ovo e forse con cera mescolata. Ora fra quei che dipinsero in quella prima metà del secolo che ho detto, io non saprei trovare se non Giotto capace di fare un dipinto di quella forza e di quella bellezza; e se fosse vero che Giotto lo avesse dipinto, non potrebbe essere se non Castruccio degli Antelminelli il guerriero che in quel quadro è ritratto. Difatti a me sembra che le belle e nobili forme di quel guerriero si assomiglino tanto a quelle di Castruccio nostro, da non poter prendere equivoco; e che Giotto facesse un quadro per Castruccio signore di Lucca è cosa istorica, giacchè il Vasari apertamente lo dice in questi termini: « Similmente l'anno 1322, essendo l'anno innanzi con » suo gran dispiacere morto Dante suo amicissimo, Giotto » andò a Lucca, ed a richiesta di Castruccio, signore allora » di quella città sua patria, fece una tavola dentrovi un Cri» sto in aria e quattro santi protettori di quella città, cioè » San Piero, San Regolo, San Martino e San Paolino, i quali » mostrano di raccomandare un Papa ed un Imperatore: i

» quali, secondo che per molti si crede, sono Federigo Ba-
» varo e Niccola V, antipapa. »

Giotto e Dante, oltre all'essere amicissimi, al dire del Baldinucci furon anche della stessa professione, cioè ambidue pittori. Giotto, Dante, Oderigi, dice quell'Autore, furon tutti tre nella bottega di Cimabue e appresero l'arte dal medesimo maestro: la qual cosa vien confermata da Leonardo Bruni e da Giovanni Boccaccio, dicendo il primo, che Dante di sua mano egregiamente disegnava; ed il secondo, che Dante in gioventù si diede alle belle arti ed in quelle mirabilmente divenne esperto. Vogliono anzi alcuni che Dante fosse l'inventore delle tanto lodate pitture di Assisi, delle quali Giotto non fosse che l'esecutore; e di questa opinione è anche il Vasari. Il Baldinucci poi c'insegna esser fama aver Giotto dipinto in Napoli delle sacre storie sulle invenzioni di Dante. E infatti quando questi nel suo Poema si abbatte in Oderigi d'Agubbio, lo chiama fratello, forse per la comunanza della professione. Si può pertanto con franchezza aggiungere al catalogo degli uomini sommi che hanno esercitata questa nobilissima arte anche Dante Alighieri, l'altissimo poeta.

Il Vasari dunque ci attesta che, morto questo, Giotto venisse a Lucca e facesse un quadro per il nostro Castruccio. Ma, sì dirà, il quadro, di cui tu tieni parola come fatto da Giotto, non corrisponde troppo alla descrizione che ne fa il Vasari! Convengo; ma il Vasari nella descrizione che fa dei quadri che non ha visti, è sempre esatto? o non piuttosto, riferendosi alle altrui testimonianze, è spesso fallace? Ne sia un esempio la descrizione ch'ei fa del nostro gran quadro dipinto da frate Bartolommeo. « Similmente in San Romano di Lucca
» (dice il Vasari) fece una tavola in tela, dentrovi una Nostra
» Donna della Misericordia posta sur un dado di pietra, ed
» alcuni angeli che tengono il manto, e figurò con essa un po-
» polo su certe scalee, chi ritto, chi a sedere, chi inginocchioni,
» i quali risguardano un Cristo in alto che manda saette e fol-
» gori addosso ai popoli. » Ora invece di mandar Cristo saette e folgori addosso ai popoli, come dice lo storico Aretino, viene in atto misericordioso e compassionevole verso il suo popolo che la Madre Santissima gli raccomanda; e la tabella

che è sotto quel Cristo, sorretta da un Angelo, avrebbe dovuto avvertire il Vasari, o i suoi aiutatori, del grave errore, giacchè ivi sono scritte a chiare note le parole evangeliche: *Misereor super turbam.*

Anche nel descrivere l'altro bellissimo quadro dello stesso autore che è nella medesima chiesa, commette il Vasari un grosso sbaglio, dicendo che « nella chiesa medesima dipinse » un'altra tavola, pure in tela, dentrovi un Cristo e Santa Cate» rina martire insieme con Santa Caterina da Siena ratte da » terra in ispirito. » Ma non è il Cristo che è effigiato in quel quadro, bensì l'Eterno che tiene in mano un libro, ov'è scritto: *Alpha ed Omega;* ed invece di Santa Caterina martire vi è una santa, che col vaso degli unguenti si fa distinguere da lontano per la famosa donna di Magdalo. Dunque se il Vasari non seppe descrivere esattamente due quadri del Frate suo contemporaneo, ma anzi li descrisse a rovescio, perchè vorremmo sofisticare sulla descrizione del quadro da me tenuto per opera di Giotto? A buon conto in questa tavola vi è un Dio Padre, vi sono i santi Protettori della città, e specialmente San Pietro; se non vi è un Papa ed un Imperatore genuflessi, vi è però un guerriero ed un vescovo che pregano per Lucca. Nell'insieme dunque può dirsi che corrisponda più la descrizione di questo quadro, che era fatto due secoli innanzi al Vasari, di quello non corrisponda la descrizione dei quadri del Frate fatti al suo tempo. Una difficoltà, e in apparenza di qualche peso, fu posta da un oltremarino molto studioso delle cose nostre. Diceva egli che quel quadro non poteva esser di Giotto, perchè ivi si vede un Papa con i tre regni, o le tre corone che ne ornano la tiara, la terza delle quali egli diceva non esservi stata aggiunta che sotto Urbano V, e per conseguenza non prima dell'anno 1362. Ma il dotto Inglese partiva da questo dato come certo, mentre mi pare che si abbia di ciò tutt'altro che certezza. Dice il Magri nel suo *Vocabolario Ecclesiastico,* che il Regno o Tiara aveva in principio e anticamente una sola corona, e che poi Bonifazio VIII aggiunse le altre due corone per dinotare le tre dignità del Papa, cioè regia, imperiale e sacerdotale. Ora se così fosse, le due corone sarebbero state aggiunte non prima del 1295, nè dopo il 1303, date della

elezione e della morte di quel Pontefice. Dal fin qui esposto ne viene che io tengo e terrò il quadro di San Paolino per un' opera di Giotto, anzi per quella medesima citata dal Vasari, finchè con solide e convincenti ragioni non mi si provi il contrario.

Ho parlato altra volta dell' antichissima e veneranda chiesa dei santi Giovanni e Reparata. Torno ora a parlarne, e perchè se non può dirsi ancora per intero restaurata, è però ridotta orrevole e dignitosa, mercè le cure del Reverendissimo Capitolo della Cattedrale; e perchè ancora il bel dipinto, che per avventura trovossi sotto lo scialbo nella crociera di quella chiesa, è stato da me restaurato per ordine della nostra Deputazione incaricata della conservazione de' monumenti delle belle arti.

A proposito della qual chiesa è da notarsi come, secondo tutte le apparenze, San Giovanni fosse la nostra antichissima chiesa, Pieve o Cattedrale, come oggi diciamo. Difatti alla sola chiesa di San Giovanni corrispondono gl' indizii che gli scrittori generalmente ci dànno per conoscere le antiche Cattedrali o Pievi. Esse e non altre avevano il battisterio; e di ciò ne assicurano Benedetto XIV, il Berti, lo Chardon e il Panvinio. Ora a niun'altra chiesa nostra troveremo unito un battisterio, ove se ne eccettui quella di San Frediano, la quale fu un tempo anch' essa Cattedrale, quando edificata che l' ebbe San Frediano sotto la invocazione di San Vincenzio, andò ad abitarvi, e trasportandovi la sede episcopale ivi dimorò finchè visse. La chiesa di San Giovanni venne probabilmente incendiata o distrutta dai Barbari nelle loro prime escursioni in Italia, e riedificata poi dai Longobardi, quando divenuti fervorosi cristiani elessero il Battista a loro patrono. Edificato in seguito San Martino e trasportata ivi la residenza del vescovo, San Giovanni continuò ad esser Concattedrale, per conseguenza i vescovi non solo continuarono ad esser padroni di questa chiesa, ma il Clero di San Martino continuò a fare in essa le funzioni proprie delle chiese Pievi o Cattedrali.

Che i vescovi conservassero una tale padronanza sopra la chiesa dei santi Giovanni e Reparata, se ne ha la certezza

in una nostra carta del 984 riportata dal Muratori nella *Dissertazione 74*, ove si leggono queste parole: « Ecclesia, cui » vocabulum sancti Pantaleonis, sanctae Reparatae et sancti » Joannis Baptistae, quod est Plebem baptismalem quae est » fundata hic infra civitatem ista lucense, quae est de sub » potestate suprascriptae Ecclesiae Episcopatui nostro sancti » Martini. » È il vescovo Teudigrimo che parla. Ora gli antichi Canoni avevano stabilito che le chiese Pievi appartenessero unicamente ai respettivi vescovi; e la chiesa di San Giovanni avendo da tempo immemorabile il battisterio, e perciò essendo chiesa Pieve, doveva necessariamente appartenere ai vescovi, i quali appunto si ordinavano per la Pieve loro assegnata, come si vede dal Concilio III Cartaginese.

Anche le funzioni che il Clero della Cattedrale faceva in San Giovanni, funzioni di chiesa principale, sono una prova che San Giovanni era in antico la chiesa Madre, o chiesa Pieve. Fra le tante mi contenterò di citarne una, che a me pare valga per tutte, ed è quella che, al detto di monsignor Mansi, si faceva nel giorno solennissimo di Pasqua. « Singolarissimo è il rito (così egli scrive), con cui celebravasi l' uffizio o sia la Messa di questo giorno dall' antica Chiesa lucchese. Ecco come si trova descritto nel *Rituale* della medesima, del secolo terzo decimo: — La mattina a buon' ora portavasi il Capitolo a San Giovanni dopo aver nella propria chiesa recitato il Mattutino. Avendo ivi cantato alcune antifone e versetti, si partiva da quel luogo, e andava a Santa Maria Maggiore, ove parimente si cantavano altre antifone. Quelle finite, faceva ritorno a San Martino. Ivi cantava la Messa di Prima, nella quale consacravasi l' Eucarestìa sotto l' una e l' altra specie da ministrarsi al popolo. Venuta l' ora assegnata, andava l' istesso Clero a San Giovanni, dove cantava Terza. Dopo, tutto il popolo andava col Clero nella chiesa di San Pietro *in Vinculis*, nella quale essendo tutti convenuti, il Vescovo vestito pontificalmente col diacono e suddiacono, seguito dal clero e dal popolo, precedendo la processione tre croci, due ceroferari e l' incenso, s' incamminava di nuovo alla detta chiesa dei santi Giovanni e Reparata. Ivi giunto, il cantore intuonava l' antifona *Resurrexit*, e finito il versetto dal Coro, in voce più alta

il cantore ripeteva *Resurrexit*, ec. Questo era il principio della solenne Messa, nella quale, dopo l'Evangelio cantato dal diacono sull'ambone, si annunziava la Stazione del seguente giorno: *Crastina die Statio erit apud Ecclesiam sancti Martini.* Il giorno, dopo cantato il Vespro, andava il Capitolo sotto una croce sola a San Giovanni, indi ritornava alla sua chiesa. »

Ora come mai poteva avvenire che nella principale solennità del Cristianesimo, il Vescovo pontificasse in San Giovanni e non nella Cattedrale; che il *Resurrexit* s'intuonasse al popolo in San Giovanni anzichè in San Martino, e che la Stazione nel giorno primo di Pasqua fosse in San Giovanni, e in San Martino solo il secondo? Come, dico, poteva ciò avvenire, se la chiesa di San Giovanni non fosse stata in antico chiesa Matrice o Pieve? Sembra anzi che la solennità della Pasqua incominciasse in San Giovanni la sera del Sabato Santo, perchè abbiamo da un antico *Rituale*, che in quella sera la funzione si faceva in San Giovanni e che finiva assai tardi, perchè probabilmente vi si cantava il Mattutino solenne. Ecco le parole del *Rituale: In nocte Sabati Sancti finito officio revertuntur* (il Capitolo di San Martino) *ad Ecclesiam sancti Martini, et vadunt cum Episcopo cenatum;* che vuol dire rompevano il digiuno tardissimo, desinando col Vescovo dopo la funzione della notte. La qual cosa (di desinare cioè il Capitolo col Vescovo) si ripeteva in altre occasioni dopo essere stato quello a San Giovanni, e specialmente nel giorno dell'Ascensione. Ecco di nuovo le parole del *Rituale: Vadimus* (compìti in San Giovanni i divini ufficii) *ad comedendum ea die omnes cum Episcopo, sed non observatur quia magis delectantur denariis quam honore, quod multum displicet Capellanis et Acolitis.* L'uso di tali mangiari era antichissimo, essendo una continuazione delle Agapi, e le citate parole ci fanno conoscere quando e perchè furono tralasciati. Anche nelle Rogazioni aveva la precedenza la chiesa di San Giovanni, giacchè, secondo l'antico *Rituale*, la prima mattina terminava ivi la processione, ed in San Martino solo nella mattina seguente. Tutto dunque c'induce a credere che, quando i vescovi passarono ad abitare a San Martino, furono usati alla chiesa dei santi Giovanni e Reparata tutti quei riguardi che si dovevano

all'antica chiesa Matrice, continuando a far quivi le funzioni più ragguardevoli, e proprie solo delle cattedrali; e che in qualche modo fu adottata per Concattedrale, acciocchè a San Martino non mancasse la qualità di chiesa Battesimale o Pieve, che era necessaria alla Residenziale del Vescovo, dovendo esso e non altri battezzare i Catecumeni. Tanto è vero ciò, che essendo iti i Legati dei Franchi a Costantinopoli, pregarono l'imperatore Giustiniano di permettere a Datio, vescovo di Milano, di ritornare alla sua chiesa, adducendo per potentissima ragione che *immensa populi moltitudo sine Baptismo moritur.* A Fiorenza pure, sorto che fu il bel San Giovanni, venne unito a Santa Reparata, e formarono l'una e l'altra chiesa un solo Episcopio.

Che l'antica chiesa col battisterio fosse distrutta nella invasione dei Barbari, e che più tardi poi venisse riedificata, può argomentarsi anche dal vedere quanto l'antico piano fosse del presente più basso. Ci narra il nostro Penitesi, nel suo Trattato delle lucchesi antichità, come al suo tempo, scavandosi nel battisterio di San Giovanni per fare il fondamento del nuovo altare, fu trovato, cinque braccia sotto il piano moderno, un pezzo di pavimento intarsiato di marmi bianchi e neri collegati con dei diaspri, ed una croce parimente intarsiata con marmo bianco. Ora quel pavimento che apparteneva sicuramente, a cagione della croce, ad un edifizio cristiano, non poteva non esser quello dell' antico battisterio, ed il rialzamento di braccia cinque prova che il primo era stato distrutto. Io non istarò qui a dire per quante e quali vicende passasse quella chiesa prima di arrivare ai tempi del buon priore Turrettini, il quale ne assunse il governo nell'anno 1600; solamente dirò che nel corso del secolo XV fu due volte rifatta per cagione d'incendio. Innanzi al Turrettini non avendo i Priori obbligo di risiedere alla loro Cura, per lo più non vi stavano, ed intanto la chiesa era non solo mal custodita, ma, quel che è peggio, pessimamente officiata da certi preti ch'erano l'obbrobrio del Sacerdozio. Basti il dire, che quando il Turrettini pervenne alla Priorìa di San Giovanni, dovette ricorrere all'Ordinario, perchè sospendesse *a divinis* certi preti che ivi dicevano la Messa, i quali non sapevano le

parole della consacrazione: cosa che parrebbe incredibile, se non fosse stata scritta da persone degne di fede, viventi in quel tempo.

Quando a me venne all' orecchio che si voleva di nuovo imbiancare la chiesa di San Giovanni, e che anzi era già stabilito il prezzo coll' imbianchino, io scrissi, nella mia qualità di Conservatore, una lunga nota all' Interiore Sacrista della Cattedrale per distorlo da quell' impresa, ed esortarlo a fare invece un lavoro attorno a quella chiesa degno del venerando Capitolo, conveniente ai tempi ed all' esigenze del secolo nel fatto di antichi monumenti; e quando fui chiamato a dire il mio parere su quello fosse stato da farsi, opinai che una delle cose essenziali era quella di gettare a terra il muro che divideva la chiesa dal battisterio, fedele in ciò alla mia massima di rimettere i monumenti delle belle arti il più possibile nel pristino stato, come l' imaginarono quei buoni antichi, togliendo da essi tutte le aggiunte fattevi posteriormente che non si collegano con lo stile del tempo, in cui quei monumenti furono eretti. Quando io così opinava, era affatto ignaro del come quel muro fosse là ad impedire la visuale del battisterio, o della chiesa, secondo che si entrava da questa o da quello. A quel consiglio di gettare a terra il muro (consiglio che fu poi confermato dalla Deputazione per la conservazione dei monumenti d' arte) si sentì un mormorìo di disapprovazione da coloro che di ogn' innovazione sonosi dichiarati nemici per buona che essa sia: parendo loro che lo *statu quo* sia sempre ciò che vi può esser di meglio nel mondo. E tanto andarono innanzi con quelle vociferazioni, che molti e dissero e giurarono esser quel muro nato colla fabbrica medesima. Nè vi voleva meno del buon senso dei signori Canonici deputati a quel lavoro per sormontare gli ostacoli: perchè rimettendosene essi di buona voglia alle persone dell' arte ed al consiglio della Deputazione nostra, lasciarono, anzi ordinarono che si atterrasse quel muro. Nel demolire il quale si convinsero anche i più ostinati che non era se non se appoggiato all' arco; e non avendo nè fondamento nè collegamento col muro del battisterio, non vi poteva che essere stato fatto in tempi posteriori alla fabbrica. Se tutti allora, o quasi tutti, rimasero sod-

disfatti, non mi contentai già io, che voleva qualche prova del quando e del perchè quel muro fosse stato innalzato; e tanto rovistai nell' Archivio dello Stato, che alla fine trovai una Cronaca che di tutto mi diede piena contezza. Lo scrittore franco ed ingenuo si mostra amico al Turrettini, del quale narra le gesta. Dice egli adunque che al tempo, nel quale il Priore venne alla Cura, la chiesa era divenuta una casa in rovina, la quale ben più si rassomigliava a capanna che non a casa di Dio. « Era (dice il nostro Cronista) un passar continuo di donne che andavano e ritornavano dai forni col pane e con i panni da asciugare; ma, quello che è peggio, anco ai portatori di porci questa chiesa era strada ordinaria, i quali andavano e tornavano dal prossimo *strinatoro.* E siccome allora era aperta quella porta della crociera che è incontro alla chiesa della Maddalena, così il passaggio riusciva più comodo e spedito. » A questa chiesa venne dunque il Turrettini (secondo il Cronista) eletto e mandato da Dio, acciò vi restituisse il culto divino quasi del tutto caduto. Arrivato Cesare alla Priorìa, diede mano a riformare il servigio ecclesiastico, e primieramente volle cominciare dal togliere l' indecenza con che veniva trattata la chiesa. Avrebbe forse il buon Priore adoperato volentieri i flagelli che il Salvatore adoperò con coloro che facevano della casa di Dio una spelonca di ladri; ma vide che quelli non eran tempi da ire per le brutte, e come sacerdote di un Dio di pace prese la via più dolce che potè per arrivare al suo intento. Fece murare la porta della crociera che corrispondeva in faccia al battisterio e riesciva sulla Piazza di San Martino, ed ivi mise invece un altare di marmo, che è quello che ora si vede, e fece aprire più abbasso un' altra porta nella piccola nave dal lato medesimo; e vedendo che ciò non bastava, pensò di far fare un muro che dividendo la chiesa dal battisterio impedisse quel continuo scandaloso passaggio. Mandò infatti ad effetto il divisamento suo; ma non lo avesse egli mai fatto! Chè tosto e vicini e lontani si scagliarono contro quella innovazione, e tante ingiurie dissero al buon Priore, che questi fu quasi per morirne di crepacuore. Nè già la causa di siffatte amare doglianze nasceva dal vedere che con quel muro si deturpavano due bei monumenti; ma

era invece mossa, nei plebei, dal disagio che risentivano nel dovere allungare la via, nei nobili poi dal non essere stati dal Priore consultati prima di far quel muro. Si unirono dunque nobili e plebei, e quelli istigarono questi a commettere un' inaudita violenza; imperocchè una bella notte, sfondate le porte della chiesa entrò in essa una mano di scioperati, e chi con pali, chi con zappe, chi con martelli, tanto fecero, che gettarono a terra quel muro che al buon Priore era costato cure e denari non pochi. Se al Turrettini, al vedere la mattina quelle macerie (che non credette cosa prudenziale il farsi vivo la notte), e più che altro al vedere così prepotentemente invasa la casa di Dio, salisse la mosca al naso, non è da dire; e avuto subito ricorso al Governo, questo prese la cosa come doveva siffattamente sul serio, che spedì a Roma un corriere per informare il Papa dell' accaduto. Poco stante venne di là una *censura* per gli autori e istigatori di quel disordine, e al buon Priore toccò daccapo a rifar quel muro, che egli teneva come l' unica áncora di salvezza per la sua chiesa: non pensando punto che sarebbe stato meglio farvi un cancello di ferro, il quale, mentre non avrebbe tolto nulla alla vista del battisterio e della chiesa, avrebbe adempiuto lo scopo che esso si prefiggeva. Il qual cancello di ferro si farà ora, a Dio piacendo, per cura del Reverendissimo Capitolo che tante cose ha fatte per quella antica e venerabile chiesa. Questa volta il nostro Priore fu più fortunato, poichè niuno osò più toccare il suo muro, e noi lo trovammo ancora intatto nel 1842.

Nè a questi lavori fermossi già il Turrettini, che volle anche, con pessimo consiglio, fare ampliare le finestre e scialbare la chiesa tutta, benchè nella massima parte fosse costruita di grosse pietre. Il destino fece sì che questo suo avviso non fosse contrariato da nessuno, e la pittura che noi discoprimmo rimase avvolta in questo infortunio e scialbata anch' essa col rimanente. Fece anche il Turrettini un altro beneficio (o almeno tale egli lo credette), e fu di far la facciata di pietra, che prima era di mattoni. La quale dovette certamente costargli non poco, quantunque abbia piuttosto guasta, anzichè abbellita, quella chiesa, atteso il pessimo disegno con cui fu eseguita; colpa questa dei tempi infelici e non

del Priore. Eppure quell'architetto aveva dinanzi la bella porta antica (che per buona fortuna lasciò intatta), sulla quale avrebbe potuto, anzi avrebbe dovuto modellare la facciata! Ma quando si pensi che poco dopo l'Oddi voleva nullameno che gettare a terra tutto l'atrio, e la facciata del San Martino, per sostiturvi una facciata da lui detta alla Romana, vale a dire una facciata frastagliata, scartocciata e di pessimo stile, a un dipresso come quella del Suffragio, cessa la maraviglia che quella di San Giovanni fosse fatta nel modo che ora si vede. Fece fare ancora il Priore il soffitto della chiesa, ed in ciò fu meno sfortunato di quello lo sia stato taluno ai tempi nostri; poichè, se non riescì bello e di stile adattato (che i cassettoni non sono fatti per le antiche chiese), riescì almeno ricco e grandioso. Due quadri commise poi al cavalier Vanni di Siena, i quali furono degni di quel pittore, che, sebbene alquanto manierato, aveva pure una vaghezza ed un vigore di tinta da stare al pari di qualunque altro pittore de' più rinomati. All'altare che collocò dove chiuse la porta, fece fare un Crocifisso con la Vergine, San Francesco e Santa Caterina da Siena: la qual santa è tanto bella e gentile, e tanto rammenta a chi la vede quella del Sodoma (o Sodona, come vuole il Rosini) che è a Siena in una cappellina, che vista solo una volta, non si cancella mai più dalla memoria di un artista. Anche il Cristo è bello assai, e la Vergine e il San Francesco sono figure molto animate. Questo quadro fu restaurato al solito dal nostro Puccioni e riescì benissimo, perchè nulla tolse e nulla aggiunse a ciò che il pittore avea fatto.

Egual fortuna non ebbe l'altro quadro, forse più bello di questo, che il buon Priore aveva collocato in un altare addossato al nuovo muro, di cui si è sopra parlato. Rappresentavasi in quel quadro la Natività del Signore, e la luce che tutta partiva dal celeste Bambino produceva un effetto stupendo; effetto che mi faceva soffermare, quand'io era fanciullo, ogni qualvolta entrava in quella chiesa, prima che l'avessero ridotta ad uso di Archivio per gli atti notarili. Anche la Vergine inginocchiata dinanzi al suo divin Figlio era di una cara semplicità, degna dei migliori tempi dell'arte, ed

aveva una fisonomia veramente imparadisata. Dissi che questo quadro non ebbe ugual sorte di quello del Crocifisso, imperocchè, essendo stato tolto dalla chiesa, fu portato in San Romano (allora luogo degli Uffizii del così detto *Domanio)*, ov' io lo trovai nel 1819 al mio ritorno da Roma malamente gittato in uno dei corridoi di quel convento, e tutto ripiegato come fosse un fazzoletto da porsi in saccoccia. Più tardi fu restituito a San Giovanni, ma tale che a nulla più fu buono, poichè chi si fosse accinto a restaurarlo poteva più presto rifarlo anzi del tutto; tante erano state le pieghe e sì fitte, ove la imprimitura era caduta e con essa il dipinto.

Fece anche il Turrettini dipingere l' Abside, e perciò chiamò il cavalier Guidotti Borghese, pittore (dice il Biografo del Turrettini) assai rinomato. Ma il Guidotti era uno di quei pittori (de' quali non si è ancora spenta la razza) che tutta la loro gloria riponevano nel far presto anzi che nel far bene, e perciò tiravano via di maniera e senza studii di sorte alcuna: che sarebbe paruto loro un perditempo lo stare a consultar la natura ed a fare studii per siffatte cose. Ma quantunque il nostro Guidotti avesse avuto e collane d' oro dalla Repubblica di Lucca, e dal Papa fosse cavalierato, e gli fosse conceduta facoltà di portare il suo cognome (come se un cognome grande valesse a nobilitare la persona che lo porta!), pure fece in quella chiesa un dipinto così infelice, che io nella Relazione che ne feci al Reverendissimo Capitolo della Cattedrale non esitai a dire che per la gloria del mio concittadino sarebbe stato assai meglio che quell'opera fosse cancellata, come lo furono di fatto quelle figure che erano nella parte inferiore dell'Abside. E nel discoprire appunto quell' Abside per far vedere le pietre, di cui è composta, si ebbe una nuova prova degli sgarbati e goffi lavori che facevano i Secentisti. Erasi da essi diviso il coro con alcuni pilastri di ordine corintio, i quali avevano dipinti e messi d'oro, eccetto i capitelli che erano di bassorilievo; ma lo credereste? Le foglie di quei capitelli erano di cartone indorato, come appunto le farebbono oggi i ragazzi nelle loro festicciuole domestiche. Bell' ornamento invero ad una chiesa di quella maschia e severa architettura!

Un'altra tavola ridotta in pessimo stato fu anche restau-

rata per questa chiesa dal nostro Puccioni, e al solito con amore e intelligenza. È essa un' opera del romano Locatelli, macchinosa e di effetto, com' erano quasi tutte quelle degli allievi del Cortona. Rappresenta Santo Ignazio di Lojola che predica l' Evangelio alle quattro parti del mondo, le quali (figurate però tutte di sesso maschile, e abbigliate dei convenienti abiti ciascuna) stanno avidamente ascoltandolo; mentre l' idolatria e la eresia sono gettate a terra dalla virtù delle parole del santo. È il beato da Lojola rivestito dei sacri paramenti, cioè dell' ammitto, del manipolo, della stola, del camice e della pianeta. Non però di quella pianeta che tanto era grande e maestosa nei primi secoli della Chiesa, e che durò quasi per tutto il corso dell' evo mezzano; ma bensì di quella veste meschina che si usa al dì d'oggi. Una volta la pianeta, essendo chiusa da tutte le parti, ricopriva tutta la persona del sacerdote e, secondo Alcuino, era simbolo della carità che tutto ricopre. Oh se la pianeta d' oggi dovesse pure simboleggiare la carità, a ben poca cosa parrebbe ridotta la prima e la maggiore delle virtù! Era l' antica pianeta, dice il buon canonico Magri nel suo *Vocabolario Ecclesiastico,* rotonda e chiusa da tutte le parti come anch' oggi l' usano i Greci, e come si vede nelle nostre antiche pitture. Di fatto così l' accenna anche il cerimoniale dei vescovi: *Mox surgit Episcopus et induitur ab eisdem planeta, quae hinc inde super brachia aptatur et revolvitur diligenter, ne illum impediat.* Invece di ripiegarla sulle braccia (è sempre il Magri che parla) sono iti a poco a poco ritagliandola in modo, che oramai non par certo più una pianeta, ma un meschino abitello. E questo succede per la grettezza grande che oggi è entrata in tutte le cose nostre, e per l' incuria di chi dovrebbesene impacciare e non se ne impaccia, lasciando fare a talento loro i banderai, o, come noi diciamo, pianetai. Ma quello che pel mio modo di vedere è ancora peggio, è che si fanno, da certo tempo in qua, degli abiti per chiesa, i quali, oltre all' esser miseri e meschini, sono formati per lo più da certe stoffe vecchie, logore e malconcie, che hanno prima per lunga pezza vestito femmine e perciò servito ad uso profano, e talvolta profanissimo: la qual cosa a me pare assai disdicevole. Oh benedetti sieno in ciò i

greci sacerdoti, i quali vigilano da per sè alla esatta forma ed agli ornamenti degli abiti sacri, nè mai stoffe servite prima ad usi profani vedonsi indossare da quei ministri di un Dio, che non isdegnò di designare a Moisè le più minute cose che servir dovevano al sacrosanto suo culto! Giova qui di ripetere ciò che scrive in proposito Vespasiano fiorentino nella *Vita* del cardinale Giuliano Cesarini, ove ragionando del Concilio Fiorentino così dice: « Non ponerò io qui una lode gran-
» dissima dei Greci, che mai non hanno mutato abiti, così i
» temporali come gli spirituali, sono passati oramai mille anni
» e più? » Ma torniamo donde partimmo, e perciò al quadro di Sant' Ignazio. Esso santo ha in mano un libro, ov'è scritto il motto dell' Ordine gesuitico: *Ad majorem Dei gloriam.* Nell' alto del quadro vi è uno stuolo di Cherubini, i quali con atti riverenti stanno intorno al Nome di Gesù che appare nel bel mezzo dello splendore. I quadri di quel tempo e di quella scuola sono fatti presto, e bisogna perciò vederli presto; non conviene cioè fermarsi innanzi ai medesimi per esaminarli a parte a parte, che troppo sono distanti dalla vera pittura e dal sapere degli artisti del buon tempo. Avevano i pittori del Settecento una fecondità sterile, e ricoprivano la pochezza loro con la bravura del pennello, bastando al pubblico (che a furia di sentirselo intuonare negli orecchi era giunto a persuadersi che far presto e far bene fosse la medesima cosa) che si vedesse lo scherzar del pennello, e si dicesse che quel quadro era stato fatto in tanti giorni, ed alcune volte in tante ore! La mania era giunta a tale, che si videro alcuni fra loro dipingere colle dita invece di pennelli, e taluno dipinse per fino col dito grosso del piede! Gloria di un nuovo genere, ma di cui andavano pur tronfi, superbi e pettoruti quei barbassori. Povero il mio Leonardo! (il più grande ingegno pittorico che sia nato sotto del sole) tu che impiegasti quattro anni nel dipingere il ritratto di Lisa del Giocondo, e che forse dopo tanto tempo impiegatovi non ti credesti di essere arrivato ancora a quella perfezione, cui l' immenso tuo ingegno agognava; ti saresti mai immaginato che dovesse venire un giorno, in cui la tua arte, veramente divina, dovesse mutarsi in un facile mestiere? Avresti mai immaginato, tu che ne' tuoi dipinti fa-

cevi que' passaggi così dolci dai chiari alle ombre, per ottenere i quali andavi ripetendo le sei, le sette volte le velature, e in cui quasi non si scorgeva il meccanismo del pennello; avresti mai immaginato, diceva, che dovesse venire un giorno che i quadri rassomigliassero più presto ad un mosaico di mal commesse pietre, anzichè ad una pittura dolce, sfumata, ma pur ferma e decisa com' è la natura? Oh no! Tu non avresti potuto immaginarlo giammai, perchè troppo sentivi e rispettavi la nobiltà dell' arte tua, e sapevi con quale amore e diligenza vada esercitata! Ma torniamo al quadro restaurato. Fu esso collocato di nuovo al suo altare nella cappella detta di Sant' Ignazio, ricca di marmi, ma di assai cattivo stile. Fu quella cappella (al dire del nostro Marchiò, testimone di vista) fabbricata nel 1692, ed in quella occasione scavando la terra per fare un pozzo, furono trovati, cinque o sei braccia sotto il piano odierno, diversi sepolcri con ossa di cadaveri interi, sotto i quali, dopo essersi levate circa altre quattro braccia di terra, comparve un suolo di carboni con urne di terra, di marmo e di rame tutte consumate e ripiene di ceneri; come ancora certi siti larghi poco più di un palmo, chiusi con pietre e pieni egualmente di ceneri; tra le quali, in sette dei medesimi, essendo io (dice il Marchiò) quasi sempre presente, si trovarono sette antiche monete di rame, del colore stesso della cenere. Sotto il detto suolo di carboni si scoprì il terreno più naturale, vedendosi intorno al vacuo del pozzo, quasi come corona, l'istesso continuato suolo di carboni che molto dev' estendersi intorno al detto battisterio (tempio già dei Gentili, come si ha dalle Bolle Apostoliche), dove scavando si troverebbe senza fallo il medesimo Cinerario, ed altre memorie di antichità. Le monete che furono ivi trovate erano alcune dei Triumviri monetarii, ed altre di Augusto, col motto: *Divus Augustus Pater*, ed erano probabilmente le monete che ponevansi in bocca ai defunti per pagare il passaggio della barca di Caronte: barca rimessa poi in voga anche dai Cristiani, cioè da Dante nel suo poema, e da Michelangelo nel suo Giudizio.

Dalle quali cose ivi ritrovate, ne inferisce il Marchiò che i Lucchesi, quantunque fossero soggetti ai Romani, conser-

vassero le proprie leggi; poichè il seppellirsi dei morti nella città sarebbe stata un'infrazione alla legge: *In urbe ne urito, neque sepelito.* Io però sarei di diverso avviso, imperocchè, se è vero che le chiese Pievi o Matrici, residenziali dei vescovi, erano nei tempi più vetusti fuori delle mura castellane, ne verrà la conseguenza che il tempio dei Gentili (ora chiesa di San Giovanni), al quale era annesso il Cinerario, fosse esso pure al tempo dei Romani fuori delle mura della città, come certo n' era fuori l' Anfiteatro.

Di due altri quadri fu dotata questa chiesa per cura della Deputazione nostra, e furono due begli acquisti che essa fece. Era in vendita un quadro di Jacopo Ligozzi, rappresentante il Battesimo di Cristo, il qual quadro, quantunque fosse nella composizione di cattive linee, era però bello per la fusione e impasto delle tinte nelle carni, e specialmente poi era bello pel paesaggio. Proposi adunque di comperare quel quadro e sostituirlo ad uno dell' Ardente, sopra il Fonte battesimale. Il qual quadro dell'Ardente, oltre all' essere ridotto in pessimo stato e non più ristaurabile, era poi veramente cosa dappoco e manieratissima. La Deputazione sulle belle arti, a cui sta sommamente a cuore ogni miglioramento attorno alle medesime, fu sollecita di aderire alla mia proposta, e comperò quel quadro, il quale ripulito che fu dal nostro Puccioni e messo al posto produsse un buonissimo effetto, come può oggi da ognuno vedersi. L'altro quadro era di proprietà del Governo e lo aveva in deposito la Deputazione nostra: rappresentava Cristo crocifisso, con Santa Caterina vergine e San Giulio soldato, ed era un'opera giovanile di Guido Reni, della quale vi parlai nel mio primo Ragionamento sui quadri restaurati. Spiaceva al meritissimo canonico Don Pietro Pera, uno dei componenti operosissimi e zelantissimi della Deputazione, che quel quadro stesse nascosto agli occhi del pubblico, e che un'opera di Guido non dovesse da tutti vedersi come meritava. Chiese perciò all'ottimo nostro Principe la grazia di potere depositare quel quadro in San Giovanni e collocarlo ad uno degli altari bassi. Avendo il Principe graziosamente secondata l' istanza del reverendissimo Pera (che era pur quella unanime della Deputazione nostra), fu stipulato analogo con-

tratto tra il nostro illustre Presidente ed il suddetto Reverendissimo, a ciò autorizzato espressamente dal Capitolo della Cattedrale: di cui egli faceva parte e tanto degna, che, proposto poi dall'Augusto Sovrano nostro a Pastore della Chiesa lucchese, fu nominato nostro Arcivescovo dal pontefice Gregorio XVI. Oh quanto bene per le arti belle io mi augurava da un vescovo, che da semplice privato avea dato saggi sì belli del suo amore per le medesime e del suo fino discernimento! Dovetti già nel mio quarto Ragionamento lodarlo e non poco, quando essendo egli un semplice canonico si accinse animosamente a restituire la stupenda Cappella del Volto Santo a quella semplicità, purezza ed eleganza, con cui aveala architettata il nostro Matteo Civitali, onore d'Italia. Lo sa Iddio quanti ostacoli dovette superare il Pera, e quante malevoglienze dovette tirarsi addosso per mandare innanzi quella santa opera: chè alle opere sante ha sempre contrastato lo spirito maligno! Ora fatto vescovo, aveva egli immaginato di trovare i mezzi senza aggravio di alcuno per restaurare i dipinti delle vôlte e del coro della nostra bella Cattedrale, che a nostro grande disdoro non si sono fin qui restaurati; ed era tanto innanzi in quella proposta e così sicuro del fatto suo, che mi diceva bastare ch'egli ne facesse una parola all'ottimo nostro Principe, perchè la cosa avesse prontissimo effetto. Già si accingeva a formare quella Deputazione mista, da me proposta nel Ragionamento terzo, per togliere non solo dal culto, ma ancora dalla pubblica vista tutte le immagini indecenti di Cristo Signore, della sua Madre santissima e dei santi: delle quali cose tutte parlavami caldamente, in un lungo colloquio che ebbi ultimamente con lui, da uomo che ama passionatamente le arti e zela sopra tutto il decoro della Casa di Dio; sebbene però mi mostrasse con dolore profondo, quanto poco potesse egli operare, così affralito com'era da quel male che gli andava minando la vita. Ma per finire di questa chiesa, dirò che un altro mio desiderio manifestato nel quarto Ragionamento è stato di fresco esaudito. Dissi che quelle statue levate dalla Cappella del Volto Santo e messe in quella della Libertà in San Martino non potevano stare ivi, e ne addussi le ragioni; ora, mercè il buon giudicio

dell'illustre Operaio della Cattedrale e i savii consigli dell'Architetto dell'opera, signor Lazzarini, sono state rimosse, e dalla cappella anzidetta trasportate nel battisterio di San Giovanni ed ivi provvisoriamente collocate. Dissi provvisoriamente, perchè se i miei concittadini corrisponderanno da generosi al mio invito, non andrà guari che quel battisterio sarà il Pantheon dei nostri uomini illustri, ove tanti Lucchesi, che hanno onorato la patria comune e la loro terra natale, avranno orrevole monumento; e i pellegrini uomini che visiteranno quindi innanzi questa nostra Lucca, non avranno più a lamentare la dimenticanza, in cui finora lasciammo, e le Matildi, e i Castrucci, e i Civitali, e i Guidiccioni, e i Paolini, e i Buonamici, e i Beverini, e tanti e tanti altri che troppo lungo sarebbe di qui noverare.

Un monumento di scultura e di finissimi marmi verrà tra non molto a decorare viepiù la chiesa di San Giovanni, e sarà un sepolcro che il nostro giovane scultore Vincenzio Consani prepara alla memoria del suo avo materno, Giovanni Farina pittore. Sepolcro, che, mentre mostrerà la non comune abilità dell'artefice (già da varii anni pensionato dal serenissimo signor Duca nostro), mostrerà ancora il suo bel cuore e la sua riconoscenza verso un congiunto, il quale lo ha fatto iniziare nell'arte della statuaria e sostenuto nei primordii della difficile carriera.

Non vi parlerò, o Signori, del mio restauro, che tutti potrete vederlo e giudicarne a posta vostra. Dirò solo che la scoperta di quelle figure fu preziosa per noi, che non siamo tanto ricchi in affreschi del buon tempo dell'arte. Io non vidi sì di frequente pitture che a quelle di San Giovanni fossero paragonabili, sia dal lato dello stile, sia da quello dell'esecuzione: perchè ad un fare largo, semplice e bello, congiungono una esecuzione facile e senza stento veruno. Io non saprei ben dire, a cui devonsi attribuire siffatti dipinti e vorrei poterne dare l'onore a qualche artista lucchese; ma nella mancanza assoluta di documenti dirò solo che il pittore dev'essere stato uno degli ultimi Giotteschi, forse contemporaneo del Beato Angelico, e poco a lui inferiore nel rappresentare i santi del Paradiso.

Per compiere adunque il restauro di questa chiesa non manca ora se non se di far la cancellata di ferro, che separi la chiesa dal battisterio in modo conveniente; l'altar maggiore di marmo, con la balaustrata di pietre a traforo sullo stile del tempo, la quale giunga fino al pilastro della crociera; una pittura pure conveniente nell' Abside, ove sieno effigiati i santi Patroni della chiesa medesima. Le quali cose tutte si spera che verranno fatte dal Reverendissimo Capitolo della Cattedrale, il quale, avendo sì bene incominciato e progredito, non vorrà, son certo, lasciare imperfetta l' opera sua.

Il sepolcro d' Ilaria Del Carretto fu pure in quest' anno trasportato in chiesa secondo i nostri desiderii; imperocchè a pochissimi era dato vedere quella pregiabilissima opera, d' arte, finchè stava nella Cappella della Sagrestia, detta dei Garbesi.

Era Ilaria, come ognun sa, della nobilissima Casa dei marchesi di Finale, e maritata al magnifico Paolo Guinigi, signore di Lucca; essa morì dopo due anni di matrimonio nel 1405. Poco dopo la morte di lei fece Paolo scolpire quel monumento al più famoso statuario de' suoi tempi, Jacopo Della Quercia, senese. Il Vasari parla a lungo di quel monumento in tali termini: « Partito Jacopo da Siena si condusse per mezzo di alcuni amici a Lucca, e quivi a Paolo Guinigi, che n' era signore, fece per la moglie, che poco innanzi era morta, nella chiesa di San Martino una sepoltura: nel basamento della quale condusse alcuni putti di marmo che reggono un festone, tanto pulitamente che parevano di carne; e nella cassa posta sopra il detto basamento fece con infinita diligenza l' immagine della moglie di esso Paolo Guinigi, che dentro vi fu sepolta: e ai piedi di essa fece nel medesimo sasso un cane di tondo rilievo, per la fede da lei portata al marito. La qual cassa, partito, o piuttosto cacciato che fu Paolo l' anno 1429 di Lucca (doveva dire 1430), e che la città rimase libera, fu levata da quel luogo, e per l' odio che alla memoria del Guinigi portavano i Lucchesi, quasi del tutto rovinata. Pure la reverenza che portavano alla bellezza della figura e di tanti ornamenti li rattenne, e fu cagione che poco appresso la cassa e la figura furono con diligenza all' entrata

della porta della Sagrestia collocate, dove al presente sono, e la cappella del Guinigi fu fatta dalla Comunità. »

È questo un bell' esempio di rispetto dato dai padri nostri verso i capolavori dell'arte: il quale, contrapposto con quello dato dai moderni ai giorni nostri verso il ritratto del principe Baciocchi giurante la Costituzione lucchese, la più bell' opera forse del nostro Tofanelli, fa vedere che messa in bilancia la civiltà de' nostri tempi con quella dei tempi da noi chiamati *barbari*, non sempre penderebbe dal lato nostro.

Se devesi prestar fede a un' iscrizione che è dalla parte di dietro del monumento d' Ilaria, questo non sarebbe stato posto nella Sagrestia della Cattedrale se non se l' anno 1544, e assai più tardi nella Cappella dei Garbesi. Ove, dopo il trambusto di Paolo, fosse collocato precisamente quel monumento, a me non è stato dato di rinvenirlo; certo è, che nè allora nè poi fu trovata la quarta parte di quel monumento, giacchè il lato destro della cassa fu addossato al muro come oggi si vede. Sono pochi anni che una pietra, avente le dimensioni del sepolcro d' Ilaria, scolpita con bellissimi putti sostenenti festoni di frutta e di fiori, affatto simili alla parte anteriore di quel monumento, fu trovata in una cantina di uno degli antichi palazzi dei Guinigi, con la parte scolpita messa verso la terra; segno, pare a me, che fosse ivi nascosta quando il monumento fu disfatto nel trambusto del 1430, e poi dimenticata. Una tale preziosa scultura fu venduta a vil prezzo dai servi di quella casa, e malgrado delle forti e reiterate istanze della Deputazione nostra, che avrebbe pur voluto che quel marmo si comperasse e si conservasse a decoro del paese, fu lasciato ire, ed ora fa l' ornamento di un Museo in uno Stato limitrofo al nostro. Con questa mia dichiarazione intendo di far salvo il decoro della Deputazione, che fece allora come sempre il suo dovere, e cada il biasimo addosso a chi lo ebbe meritato.

Il sepolcro dunque d' Ilaria Del Carretto fu, come io diceva, con savissimo provvedimento tolto dalla cappella interna della Sagrestia, ov' era negletto e quasi dimenticato, e dall' odierno Operaio della Cattedrale fatto collocare nella chiesa, ove ora si vede. E sebbene a taluno fosse paruto luogo

più acconcio per collocare quel monumento il sito che è nella crociera dal lato di mezzogiorno, fra il sepolcro cioè di Pietro da Noceto e quello di Domenico Bertini da Gallicano (opere magnifiche del nostro Civitali), pure anche ov' è ora collocato non istarebbe male, a mio credere, se avesse un basamento più alto e più largo di quello che gli hanno fatto: il quale servirebbe al doppio scopo e di goder meglio della bella figura d'Ilaria, salendo sopra al basamento, e di dare a tutto quel gentile sarcofago una maggior nobiltà col sollevarlo viepiù dal suolo.

Anche all'antica Porta di San Gervasio fu fatto nel memorabile anno 1843 un bonificamento; fu tolto cioè quell'altare posticcio e quel palco di tavole tarlate che servivano di pavimento all'altare medesimo. Fu quell'altare e quel tavolato, siccome quello della Porta de' Borghi, fatto fare nell'anno della pestilenza (1630) per celebrarvi la Messa a quei disgraziati che colpiti dal morbo dovevano starsene chiusi in casa, finchè non fossero guariti o morti. Molta bruttura recava tale intavolato a quell'antiche porte, poichè toglieva la bella visuale dell'arco esteriore troncandone la curva E quelle porte erano belle e magnifiche, se si consideri che l'antico piano era quattro buone braccia più basso del presente e che per ciò le porte rimanevano svelte nel loro massiccio; e se si figurino quei torrioni merlati come dovevano essere in origine, simili cioè a quelli di Porta San Paolo a Roma, di similissima costruzione, dimodochè alcuni tengono per certo sieno dello stesso tempo. Sono poi da osservarsi in quelle porte le belle saracinesche per chiuderne i rastrelli.

Anche la chiesa di San Romano dei Frati Domenicani o Predicatori fu in quest'anno restaurata, o meglio ripulita, essendo Sagrestano il reverendo Padre Gatti, uomo che all'ingegno congiunge amore per le belle arti e per il decoro della Casa di Dio. Lucca fu una delle prime città d'Italia che volle avere i Padri Predicatori, come quelli che istruivano il popolo, non tanto colla predicazione e col Catechismo, ma quello che più monta, con l'esempio. Difatti nel 1236, essendosi già molto dilatata la Regola istituita da San Domenico, non solo nelle Spagne, ove nacque, ma eziando nell'Italia no-

stra, e crescendo ogni dì più il numero de' suoi figliuoli, non poteva il piccolissimo convento che avevano in Lucca contenerli. Accorsero i Monaci Cistercensi al riparo, e mossi da un pio zelo fecero dono ai Padri Domenicani di due piccole chiese al monastero loro attenenti. Allora, spinto dal bell'esempio, anche l'Abate di San Ponziano concedè in feudo ai Padri Predicatori la chiesa di San Romano. Di tutte le quali chiese ne fecero poi essi una sola. Anco i cittadini vollero aiutare efficacemente i Padri nella santa opera di civiltà che avevano sì alacremente intrapesa e ampliare a loro la chiesa, come fecero per pubblico decreto, così consigliando gli Anziani: Pietro Speziale, Arrigo Guinigi, Gio. Bandini, Bartolotto Gigli, Bonaventura Moriconi e Uberto Gigli. Stanziarono dunque fosse quella chiesa ingrandita a pubbliche spese e resa capace di contenere almeno la quarta parte della popolazione. Il pontefice Gregorio X ebbe a confessore uno di quei Padri, frate Giovanni da Subgromigno lucchese, uomo di ottimi costumi e di sublime dottrina, dimodochè lo chiamavano per antonomasia *il teologo;* e ad instanza di questo buon religioso Gregorio X nell'andare in Francia al Concilio di Lione passò da Lucca con tutta la sua numerosa comitiva, ove fu con ogni cortesia ricevuto dal nostro Governo e da Pietro d'Angiorello dell'Ordine di San Domenico, lucchese e popolano, e dal popolo eletto a Vescovo nostro il 21 ottobre del 1271.

Dell'antica chiesa di San Romano se ne vedono ancora gli avanzi in quei muri dalla parte di tramontana e nei sepolcri dei Crocesignati. Quella che oggi si vede è del 1662, rifatta col disegno di Francesco Buonamici, ingegnere lucchese, veramente di pessimo stile e piena di stucchi frastagliati e di cattive statue. Gli altari però sono di buoni marmi, e quantunque di un gusto non buono, pure non mancano di una tal quale magnificenza. Fu adunque a questi specialmente che le cure del Padre Sagrestano si rivolsero, e fattili ripulire da mano abile tornarono lucidi e belli come nei dì che furono eretti. Altri miglioramenti e abbellimenti assai furono fatti per cura sua a quella chiesa, che se non è bella per la sua architettura, è però degna di vedersi per la pulitezza e decenza con cui è tenuta, ed è poi inestimabile per le due gioie

preziosissime che contiene, vo' dire i quadri di Frate Bartolommeo, dei quali parlai nel mio primo Ragionamento: quadri che di per sè non solo arricchiscono e nobilitano una chiesa, ma ben anche una città, una provincia.[1] Tre desiderii mi rimangono però, che qui vo' dire, perchè non abbia poi il rammarico di averli taciuti, quando forse saputi potrebbero secondarsi. Il primo sarebbe di dare un colore quieto (per esempio verde basso) a quella cappella, ove è il bel quadro della Madonna della Misericordia, levando da essa cappella l'altro quadro vasaresco che ora si vede appeso alla parete, e che certo non vi sta bene. Si godrebbe allora assai meglio il quadro del Frate, non essendovi più come ora dei frastuoni per l'occhio. Il secondo desiderio mio sarebbe di non mettere d'ordinario agli altari quei candelieri con candele di legno collocati sul secondo scaffale di essi altari: perchè non solo quelli impediscono di ben godere dei quadri, ma col bianco delle candele nuocciono ai dipinti facendoli comparire più oscuri. Dissi d'ordinario, perchè in occasione di festività, quando vogliansi maggiormente adornare gli altari accrescendo i lumi, niuno terrebbe che vi si ponessero i candelieri e le candele. Il terzo desiderio sarebbe che almeno i giorni festivi (come nelle altre chiese si usa) i quadri fossero discoperti, perchè il popolo potesse godere della vista di essi, assuefare l'occhio al bello ed al buono, e riprendendo amore per i capolavori delle arti progredire in quella civiltà, nella quale è entrato. Vorrei poi che quando i quadri stanno ordinariamente coperti per preservarli dalla troppa luce e dalla polvere, per iscoprirli non si prendessero mancie: il quale abuso (che per certo i Superiori non sanno e che quasi da tutti è stato tolto) torna in disdoro nostro.

Alla chiesa di Sant' Andrea, per ciò che riguarda la facciata, i miei voti furono esauditi; ma, oh Dio! ben diversamente da quello ch' io desiderava. Io avrei voluto che si restaurasse quella pittura che vi era per metà caduta e scialbata, sì perchè le antiche reliquie vanno più che si può conservate e

[1] A maggior tutela della loro conservazione quelle due stupende tele furono nell'anno 1874 traslocate nella Pinacoteca comunale di Lucca, ove di presente si ammirano. (*Nota dell' Editore.*)

rispettate, e sì ancora perchè a me pareva quel frammento opera pregevole, e forse del nostro Zacchia. Comunque fosse la cosa, fu gettato a terra all'insaputa della Deputazione, e fu fatto dipingere di nuovo in quella lunetta un Sant'Andrea da tale che, se certo fece quello cho potè, mostrò che non molta era la possibilità sua.

Anche alla chiesa di San Girolamo, che appartiene alla Compagnia del Riscatto, furono fatte molte e buone restaurazioni: come della balaustrata e dell'altar maggiore, tutto di marmi e con buoni disegni. Oltre tali cose, siccome furono cancellate alcune pitture del coro (che certo non meritavano di esser conservate e restaurate), fu ordinato un quadro che comprendesse tutto il vasto lunettone di esso coro, al nostro pittore Nicolao Landucci, giovine di molto ingegno e di aggiustato criterio. Io non istarò a descrivere quel quadro, avendolo già fatto un nostro valentissimo Accademico, in una Relazione che dètte alle stampe sulla restaurazione di quella chiesa; dirò solo che quel quadro fu dal giovine pittore studiato coscienziosamente, e perciò riescì di buon effetto, e fu tale da contentare, non che gli amatori, anche i provetti periti nell'arte. E questo elogio, quantunque modesto, da me fatto al Landucci, son certo che sarà da esso gradito, più di quello potesse dire di magnifico qualche profano all'arte nostra.

All'Oratorio pure degli Angeli Custodi furono fatte varie e buone restaurazioni, e per quello che riguarda le pitture fu con finissimo discernimento scelto il nostro Bianchi, il quale le rimise in modo, che, quantunque sieno molto manierate e di poco bello stile, pure fanno un buono e ricco effetto per la grandiosità e magnificenza loro.

Verrò ora a parlare degli antichi scanni del coro di San Cerbone, e dirò come quelli siano tornati in mano del primo posseditore, cioè del signor Operaio della Cattedrale. Nel 1450, o in quel torno, essendo in San Martino ultimata la tribuna, si pensò di farvi un coro o presbiterio dinanzi all'altare, come allora si usava, che fosse degno di quella chiesa. Si affidò a Matteo Civitali la parte esteriore, cioè la parte marmorea, ed a Leonardo Marti la parte interiore o di legnaiolo e intarsiatore. Si può uno figurare se gareggiassero per

zelo e per ingegno que'due eccellenti artefici nell'abbellire quel Sacrario. Non si è conservato sino a noi, o almeno non si è anche scoperto, il contratto, col quale Matteo Civitali prese l'impegno solenne di fare esso coro, e però non sappiamo i particolari della sua opera.[1] Li sappiamo però dell' opera di Leonardo, di cui a gran ventura si conserva l'istrumento, sebbene in parte mutilato. Il documento che qui esibisco in estratto autentico, è del 1° febbraio 1452, ed incomincia così: « Avendo il Rev. P. Stefano vescovo di Lucca, e il nobil uomo » Antonio di Francesco Totti operaio dell' Opera e della Fab» brica di Santa Croce, e Consiglieri di detta Opera, delibe» rato di far fare un coro con sedili doppi nella Cattedrale di » San Martino, e per mandare ad effetto il loro disegno aven» done tenuto proposito con diversi Maestri, e finalmente » avendo trovato essere in molta fama di lode tenuto il ma» gistero di Maestro Leonardo del fu Francesco de' Marti cit» tadino lucchese, con lui per questo coro da farsi vennero » a' patti. » Si discende poi nello strumento a descrivere le singole parti di esso coro, dicendo: che le prime sedie, o superiori, dovranno essere di quella stessa forma, ornamenti e magistero con che esso maestro Leonardo ha fatto le sedie da lui poste per mostra in Camposanto, vicino alla prefata chiesa di San Martino. Si passa quindi alle sedie dinanzi, e si dice che ciascuna deve corrispondere alla sedia superiore e deve avere gli stessi ornamenti, forma e lavoro, con cui quelle son fatte, se non che queste non dovranno avere i bracciuoli, ma la sola parte davanti del *gomitorio*, conveniente al sedile stesso. Nella fronte poi sarà tenuto a farvi un bel lavoro di tarsia secondo gli altri ornamenti di dette sedie, e corrispondente a quello delle sedie a bracciuoli. Passa lo strumento a descrivere l' inginocchiatoio da porsi tra i primi e secondi sedili, il quale pure deve essere bello e con ornamenti convenienti. Si promette poi da maestro Leonardo di fare nelle spalliere dei secondi sedili (cioè dei grandi) un bel comparto legato con

[1] Il recinto marmoreo del coro dovette essere scolpito da Matteo Civitali assai più tardi del 1452, nel quale anno fu data commissione al Marti degli scanni intarsiati; giacchè il Civitali era di questo tempo in troppo tenera età, perchè potesse venirgli allogata quell' opera. (*Nota dell' Editore*)

tarsie quadre, e sopra le spalliere delle dette sedie promette di fare dei *gomitorii*, a fogliami misti con tarsie, convenienti ad esso coro; e così tutti i sedili doppi nella maniera e forma che è detto, e ciò entro il tempo e per il prezzo stabilito.

Il tempo che prese Leonardo per dar bello e finito quel coro, fu di anni cinque; il prezzo manca, perchè appunto ove si tratta di quello il contratto è mutilato. Si notano poi due sedili grandi da farsi per quello stesso coro, ed acciocchè non si possa muover questione, si pattuisce che debbano pagarsi fiorini d'oro di camera ventotto, cioè quattordici per ciaschedun sedile.

A dimostrare poi la importanza grande che si annetteva alla costruzione di questo grandiosissimo lavoro, vengono le clausole severissime e le pene inflitte ai trasgressori: clausole e pene che a me non avvenne di trovarne di simiglianti in altri contratti nostri. « Esse parti convenute vogliono e stipulano solennemente che questi patti debbano valere ora e sempre in perpetuo, e vicendevolmente legare.... sotto le pene infrascritte, chi in giudizio e fuori volesse ritirarsi dai patti stabiliti. Promettono poi ambe le parti di stare, in giudizio o fuori, ai patti fissati, con le pene per chi trasgredisse di pagare il doppio del prezzo stabilito per ciascuno articolo, sotto qualunque pretesto o colore sia violato. La qual pena pagata, tutto però venga eseguito ciò nulla ostante al modo stabilito, ed ogni parte in solido sia tenuta di più a rifare i danni all'altra arrecati, e così reciprocamente. Per le quali cose il detto Maestro Leonardo obbliga sè e i suoi eredi, e tutti i suoi averi. » E qui il Marti dà un'ipoteca speciale, la quale non si può dire qual fosse, perchè manca nel contratto essendo rotto il foglio. « L'Operaio però per parte sua, col consenso del Vescovo ivi presente e accettante, promette al detto Maestro Leonardo per sè e suoi successori nell'amministrazione dell'Opera, come pegno e ipoteca, i beni tutti presenti e futuri del Vescovato Lucchese, e di ciascun altro regime ecclesiastico ovunque si trovi; costituendo, e con patto speciale solenne promettendo le dette parti vicendevolmente e reciprocamente tutte le sopraddette cose fare, pagare ed osservare, a Lucca, a Pisa, a Pistoia, a Fiorenza, a Siena, a Genova, a Roma, e

in ogni dove e in qualunque tribunale. E perciò dai predetti, e da ciascuno di essi, possa la parte contraffacente nei detti luoghi e fòri, cioè ognuno nel suo, ed altrove ovunque si trovi, realmente e personalmente essere richiamato, fermato e detenuto, rinunziando al privilegio del fòro, all'eccezione della mala fede, e ad ogni e qualunque privilegio. » L'atto fu rogato da Ser Ciomeo di Piero in Lucca nel Camposanto di San Martino, alla presenza dei contraenti, del valoroso milite Giovanni del fu Francesco Sbarra, e dell' egregio dottore di Legge Giovanni del fu Nicolao, maestro dell' Ospedale della Misericordia, cittadini lucchesi, chiamati per testimoni.

Dell' opera di Matteo Civitali si vedono ancora gli avanzi preziosi nella Cappella detta del Santuario, e si sa poi da alcuni ricordi che era suntuosissima, e di grande ornamento alla chiesa di San Martino, Si sa che vi era molto lavoro di mosaico nella parte inferiore, e nella superiore moltissimi angioletti di marmo, con festoni di fiori e frutti e candelieri, e rabeschi e fogliami, il tutto fatto con diligenza infinita. Non si saprebbe dire come e perchè, dopo circa un secolo e mezzo da che quel coro era stato costruito con tanta fatica e tanto dispendio, potesse venire in mente di demolirlo e disperderne gli avanzi. Il fatto sta che nell'anno 1631 fu esso demolito. Io non vo' dire nè sotto qual Vescovo, nè sotto qual Capitolo, nè sotto quale Operaio fu commessa quell' enorme barbarie, chè troppo temerei fare ingiuria ai nomi loro. Dirò solo che quel secolo ed il successivo furono secoli di ferro per le arti, perchè in essi si guastarono o mutilarono i più bei monumenti dell' Arte cristiana fra noi. Gli avanzi marmorei di quel coro furono gittati alla rinfusa in un arsenale dell' Opera, ove la maggior parte di essi si ruppero o si guastarono, ed a questa cattiva sorte soggiacquero i pezzi più grandi, come gli amboni e la sedia episcopale: le quali cose dovevano certo esser maravigliose, se argomentare lo dobbiamo da ciò che è rimasto.

Nel 1675, o in quel torno, furon chiamati a dipingere la tribuna della nostra Cattedrale i due valenti pittori lucchesi Giovanni Coli e Filippo Gherardi; che se ciò non fu una fortuna per quella chiesa, la quale meritava e meriterebbe un

bel mosaico o almeno una pittura sullo stile della chiesa medesima, fu però una fortuna per quelli ornati, che mercè di quei pittori salvaronsi da una totale ruina. Pensarono i due artisti di collocarli intorno alle reliquie che sono nella Cappella detta del Santuario, a forma di un loro disegno; e tanti erano quegli ornati, che ne misero ancora all'altare e sulla mensa, e al paliotto, e poi ne avanzarono. Ora, benchè non sieno essi al loro posto, nè servano all'uso cui erano destinati, pure si godono assai e dobbiamo render grazie a quei pittori, i quali se non avevano il sentimento del bello artistico, avevano almeno quel buon senso che fa rispettare le opere preziose degli artisti che ci precedettero. Restavano gli scanni, mirabili essi pure per il bello stile, e per le ricche e diligenti intarsiature; ma che farne dopo distrutto il coro? Non pareva vero che qualcuno li chiedesse, e seco li portasse. E il Padre Angelico da Aramo, guardiano allora in San Cerbone, fu quello che accorse, chiese ed ottenne quegli scanni, che per più di due secoli hanno poi fatto il migliore ornamento della chiesa di San Cerbone. Rimase allora San Martino con que' soli stalli che sono nell' esedra, ma neppur questi poterono più servire: perchè essendosi in quei dì introdotto l'uso di alzare gli altari con gradinate sopra gradinate e mettere sopra di essi e scaffali e scalinate, e candelieri e residenze, il Vescovo ed il Clero non più si vedevano dal popolo, nè il primo avrebbe più potuto dalla sua cattedra pontificale predicare com' era tenuto, e come facevano i Leoni e i Gregori, pontefici massimi, conservandosi ancora in San Nereo di Roma la sedia marmorea, dalla quale San Gregorio Magno disse al popolo una sua *Omelìa.* Fu allora pensato di riportare la cattedra o trono vescovile dinanzi all'altare, dalla parte dell'Evangelio, ed ai signori Canonici furon fatti quei grandi sedili con enormi postergali che ora si vedono: i quali, oltre all'essere una meschinissima cosa nella loro grandezza, fanno il pessimo ufficio d' impedire ai fedeli che sono nelle cappelle laterali o nella crociera, di vedere la celebrazione de'sacri misterii, e di udir la parola di Dio dai loro vescovi; se pure i vescovi parlassero ai fedeli almeno nelle principali solennità dell'anno. È vero però che se volessero stare alle

antiche e venerande consuetudini, dovrebbono i vescovi nelle grandi chiese predicare al popolo dopo cantato l'Evangelio, seduti su di un faldistorio collocato sull'ultimo gradino dell'altare, vestiti pontificalmente ed aventi ai lati sette diaconi. Così c'insegna il dottissimo e santissimo cardinale Carlo Borromeo, arcivescovo di Milano.

Si vide dunque nel 1631 il caso, credo quasi inaudito, che dei poveri Frati Francescani ebbero un coro magnifico, tutto intarsiato e di bello stile, ed i signori Canonici della Cattedrale sen ebbero uno, quale non lo avrebbero forse voluto avere gli Zoccolanti! Tanto è vero che il giudizio non è merce, nè di tutti i tempi, nè di tutti i luoghi, nè di tutti gli uomini! Ora per finire la storia di questi scanni, convien dire che anche ai Frati di San Cerbone vennero in fastidio, dopo dugento e più anni che gli avevano; e siccome oggi tutti tendono al galante e all'azzimato, così anche quei buoni Padri vollero avere un coro moderno, e, come dicesi, a lustro. Sebbene i Padri sien oggi più compatibili assai di quello fossero nel 1631 i Canonici, poichè in dugento e più anni di continuo sfregamento con le ispide loro tonache hanno condotto quegli scanni a tale, che in alcuni luoghi non più se ne ravvisa neppure la forma. Volendo dunque ora il Guardiano di quel Convento rifare il coro, nè potendo disporre da sè dell'antico, ebbe ricorso al Ministro degli Affari interni affine di vedere che cosa dovea farsi dei vecchi stalli, e pregare intanto il R. Governo ad aiutare i Frati nella spesa, a cui andavano incontro; e questo aiuto il chiedevano quasi in compenso del coro che avrebbono ceduto. E con tanto più animo chiedevano questo aiuto e questo compenso, in quanto che da alcuni stranieri depredatori di tutte cose nostre era stata loro offerta un'assai vistosa somma. Il Ministro rimesse l'istanza de' Frati alla Deputazione sulle belle arti, la quale prima visitati gli scanni, di cui si parla, e trovatili degni di esser conservati come cosa d'arte, specialmente per alcune parti, propose di offerirli al signor Operaio della Cattedrale, qualora esso pure avesse voluto contribuire in parte a sovvenire nel rifacimento del coro quei religiosi. Fu sollecito il signor Operaio, com'era da aspettarsi, ad accettare l'offerta, e divisa la sovvenzione da

darsi tra esso e la Deputazione nostra, si portarono gli scanni a Lucca e si consegnarono ad esso signor Operaio, perchè ne avesse cura. [1]

Anche la chiesa di San Francesco fu in quest'anno restaurata a spese in parte del R. Governo ed in parte delle oblazioni de'pii fedeli.

Fu la chiesa suddetta incominciata a edificare l'anno 1228, lo stesso in cui Gregorio IX annoverò fra i Beati del cielo il Serafino d'Assisi (che, secondo ne dice il Gamurrino, fu oriundo lucchese e della famiglia de' Moriconi); in quel tempo cioè che l'Italia si scuoteva dal suo barbarico sonno, e rigenerandosi a novella vita, dava opera a tutti quei grandi monumenti di pietà, che noi colla nostra alterezza non possiamo che ammirare, senza avere nè la forza d'animo nè i mezzi da poterli imitare. La viva fede che i nostri padri avevano in Dio, e il bene che speravano per la crescente civiltà italiana dai figli di quei Patriarchi, che fondarono appunto per ciò i loro istituti, furono la causa efficiente di tanti e sì maestosi edifizii, di cui è ripiena la città nostra. Difatti, come non dovevano esser mossi quei nostri buoni antichi a chiamare anche fra loro i figli di quel gran Padre, che nel primo Capitolo Generale si trovò avere sotto il vessillo della volontaria povertà da lui inalberato oltre a cinquemila religiosi: il qual Capitolo, perchè congregato all'aria aperta, coricandosi i fratelli su misere stuoie, fu detto il Capitolo delle stuoie? Come non invitare quei religiosi, il cui Patriarca diceva a chi lo esortava di ottenere pe' suoi frati approvazioni e privilegi: « Se la vita nostra sarà santa, i vescovi c'inviteranno a predicare, e i popoli si studieranno di ascoltarci e d'imitarci; vero privilegio è il non aver privilegio alcuno, se non dalla propria vita e dalla santità de' costumi, imperocchè a ciascuno è preparato il suo premio non secondo il privilegio, ma secondo le opere? »

[1] Nell'anno 1872 vedendo l'Opera della Cattedrale che quegli scanni andavano più sempre in deperimento nel magazzino, in cui gli avevano collocati, ne faceva cessione alla Commissione conservatrice dei monumenti d'arte, perchè fosse da lei provveduto alla loro conservazione; e la Commissione imprendeva il restauro di una parte di essi, nella quale dispendiosa opera perdura tuttavia destinando di depositarli poi nella Pinacoteca comunale. (*Nota dell'Editore*)

Come non sollecitare la venuta anche fra noi di que' Frati Minori che erano in tanta riverenza tenuti, attesa la santità e purezza dei loro costumi, che quando entravano in qualche città tutta ne andava in festa, le campane suonavano, e muoveva il Clero ad incontrarli? Come non desiderare le benedizioni che doveva portar seco quell'istituto, il cui capo abbattendosi un giorno in un povero quasi ignudo, trattosi di dosso il mantello glielo porgeva, dicendo: « Questo mantello è di costui; Cristo lo aveva prestato a me, acciò lo restituissi a chi di me fosse più povero: ora ecco che costui essendo ignudo, io gli rendo ciò che è suo? » E non era esso quel padre amorevole, che raccomandava ai suoi figli religiosi: « Guardassero con ogni diligenza la purità; tenessero in istretta custodia i sensi: con donne non s'impigliassero, brevi fossero nel ragionare ad esse, e nell'udirne le confessioni; imperocchè esser grossa pazzìa voler camminare sulla bragia senza scottarsi; non fidassero troppo di sè; dalle piccole cose si guardassero, poichè spesso a poca favilla grande incendio tien dietro; dall'oziare si astenessero come sentina d'ogni mal pensiero; lavorassero, orassero, studiassero; avessero sempre dinanzi agli occhi gli obblighi grandi della professione loro; non dessero cagione di scandalo nè con opere nè con parole; tenessero soggetta e schiava la carne; con digiuni, con cilizii, con discipline la domassero: in due parti dividessero il tempo che avevano, una la spendessero faticando in pro degli uomini, l'altra nel riposo e nella orazione? » I sacerdoti, voleva il santo Istitutore, non celebrassero Messa che con estrema purezza di cuore e di mente, lontani da ogni umano pensiero; e nei monasteri non si celebrasse più di una Messa per giorno; ed essendovi molti sacerdoti l'uno fosse contento di ascoltare la Messa dell'altro. Con questi ed altrettali precetti che egli dava, e che i suoi frati esattamente osservavano, poteva ben dire a Bernardo Quintavalle, che morendo lasciava in luogo suo: « Sii tu il padre di questi figli; sia benedetto chi ti vorrà e farà bene; maledetto chi ti vorrà e farà male. » E bene certo fecero i padri nostri a chiamare sopra di loro quelle benedizioni, invitando tali religiosi a venire ad abitar fra noi, e far loro adatto ricovero fuori delle mura castellane, fra la

porta dei Borghi e quella di San Gervasio, in vicinanza della Fratta.

Ma tornando al restauro, esso fu fatto, a mio credere, in parte bene e in parte male; o almeno parve a molti che si potesse far meglio; e fra quei molti fu la Deputazione sulle belle arti, la quale chiamata a consulta, come era dovere, pensò poi di non più comparire in quella chiesa, poichè da un certo punto in là nulla si fece di quanto essa avrebbe voluto che pur si facesse! Approvò che fossero rimesse le finestre nell'antica loro forma di sesto-acuto, perchè è massima di tutti noi che le antiche chiese sieno il più possibile restaurate secondo la primitiva loro configurazione; e questo fu certo il migliore restauro che a questa chiesa venisse fatto in quella occasione. Non seppe però approvare che attorno a quelle si dipingesse un ornamento di colonnette e di fogliami che non poteva mai parer vero, e quand'anche fosse paruto, non sarebbe stato quello il luogo adatto a siffatti ornamenti. Fortunatamente in questa parte fu la Deputazione ascoltata, e siccome nel riaprire due finestre in vicinaza dell'altar maggiore furon trovate le colonnette che dividevano in due parti per la loro lunghezza le finestre stesse, così fu approvato che anche alle altre finestre si mettessero di nuovo le colonnette e si uniformassero a quelle che erano rimaste intatte. Avrebbe la Deputazione voluto che, sull'esempio datone dai Padri Agostiniani, fossero tolti almeno due altari di quelli in fondo alla chiesa, essendovene troppi; ma in ciò non fu secondata, imperocchè si disse che a quelli altari erano dei benefizii e che perciò non si poteva: come se quei benefizii, con le dovute licenze, non si fossero potuti traslocare ad altri altari! Fra i desiderii della Deputazione vi sarebbe stato ancor quello di gettare abbasso que' due casotti che sono ai lati dell'altar maggiore, ma non si potè di fatto secondare, avvegnachè non si trovò dove trasportare una scala, onde dalla Sagrestia e dal coro si ascende al monastero; scala che ora vien ricoperta da uno di quei due casotti. Circa al soffitto avrebbe la Deputazione voluto, e credo con molta ragione, che il disegno gotico, introdotto in quel cassettonato, dovesse essere molto più semplice, e perciò più grandioso e più adattato alla chiesa; e che

invece di que' fondi crudi turchini si dovessero rilevare quegli ornamenti su di un campo della medesima tinta degli ornati. Sarebbe allora il soffitto venuto quieto e non sarebbe caduto sul capo come ora fa, in grazia appunto di quel turchino ardito messo nei fondi. Eppure si era visto l'antico soffitto, il quale, sebbene non fosse conveniente alla chiesa (che ha veramente qualche cosa dello stile tedesco, specialmente negli archi che sono a sesto-acuto), pure per le sue tinte monocrome stava bene in quel posto! Non fu dunque la Deputazione ascoltata in questo suo desiderio, e molto meno in quello, manifestato espressamente, di conservare e far restaurare a sue spese alcuni di quegli affreschi che eransi allora discoperti sotto lo scialbo. I quali affreschi dopo averli fatti la Deputazione ripulire a tale oggetto, ebbe il dispiacere di trovarli, all'insaputa sua, riscialbati improvvisamente. Della qual cosa tanto s'indignò la Deputazione, che indi in poi non mise più piede in quella chiesa, finchè non fu finita, per mostrare almeno di non prender parte a così fatta barbarie. Venne dunque la restaurazione di quella chiesa come potè; ed invero parve ai più che sarebbe potuta riescir meglio, se si fosse fatto quello che la Deputazione aveva suggerito: la quale non avrebbe certo saputo approvare quel colore delle finte pietre così oscure, nè le venature di esse pietre tanto moltiplicate, da parere anzi un legname molto venato che pietra di quel genere, traente al macigno; e neppure avrebbe approvato la pittura di quell'occhio che è sopra l'altar maggiore, di forme così sminuzzate e meschine, da far veramente compassione a chi lo mira.

A fine poi di lasciare in questi miei scritti una memoria, per coloro che verranno dopo di noi, di ciò che nel fatto di antiche pitture fu discoperto in quella chiesa, sappiasi che, in vicinanza dell'altar maggiore nella parete che guarda il settentrione, fu ritrovata una Madonna seduta in trono con alcuni santi attorno, la quale però era in cattivo stato; solo alcuni angioletti che sorreggevano una corona sul capo della Madonna, e che erano rimasti illesi, mostravano che il loro autore non era indôtto, e che operava sul finire del secolo XIV. Fu anche discoperto e con gran cura fatto ripulire

un altro dipinto rappresentante la Madonna (nel muro dalla parte di mezzogiorno, e così incontro a quello già detto), il quale per lo stile del disegno era anche migliore. Questo pure, fuori di poche parti, era assai deperito. Un'altra pittura a chiaroscuro, rappresentante la Crocifissione, fu trovata dalla stessa parte, assai ben conservata e di uno stile da credersi opera del secolo XV. In vicinanza poi della lapide di Castruccio fu discoperta un'altra pittura, pure ben conservata, di buono e grandioso stile, rappresentante la Nascita del Salvatore. Tornando ora alla parte di tramontana, continuarono a scoprirsi in quella parete altre pitture; e cioè in vicinanza della piccola porta che mette nel claustro del convento una Madonna col Bambino in grembo ed ai lati i santi Antonio abate e Caterina martire. Sul dinanzi poi del dipinto vedevasi un guerriero vestito di tutte armi, ed era probabilmente ritratto in quello colui che aveva ordinato la dipintura, e che forse era poco distante di là seppellito. E questo può dirsi con qualche fondamento, giacchè in vicinanza del pulpito fu trovato un bel dipinto, pure ben conservato, rappresentante la Vergine seduta in trono col Bambino Gesù in grembo, ed ai lati varii santi, fra i quali Francesco d'Assisi e Lodovico di Francia: il qual dipinto era sopra la sepoltura della famiglia Moriconi. Di quel dipinto medesimo conoscevamo l'autore, che fu un nostro Lucchese, poichè si legge nel testamento di Lodovico Moriconi: *Che debba esser pitturata una magina sopra il ditto sepolcro della ditta nostra famiglia da Datuccio d'Orlando dipintore, la quale debba ripresentare la nostra Donna con i sancti Francesco et Ludovico.* E quel testamento è del 1335. Tutte le pitture, delle quali ho parlato, ed altre ancora che in antico decoravano le pareti di quella chiesa, a grand'esempio ed edificazione dei fedeli, erano state interrotte e guaste in parte, quando fu messa in quella chiesa la quantità immensa degli altari che ora vi si vede; lo che dovette succedere sul finire del secolo XVI, o sul cominciare del XVII, tempo in cui le nostre chiese furono quasi tutte deturpate da quelle aggiunte; benchè assai prima si fossero incominciati a sbranare i muri delle chiese per farvi delle cappelle, come più che in altre si vede nella nostra bellissima

Basilica di San Frediano, di cui hanno sapientemente ed eruditamente parlato quattro nostri dotti Accademici: il cav. San Quintino, Don Domenico Barsocchini, Monsignor Pietro Pera e Monsignor Telesforo Bini; e di cui spero dire anch'io, a Dio piacendo, qualche parola quando che sia.

Dissi altra volta, parlando del nostro Sant'Alessandro, gl'inconvenienti che risultano dalla moltiplicità degli altari nelle chiese, quando questi non sieno in un luogo ricinto e custodito dalle cancellate o almeno da balaustri chiusi; dissi allora e ripeto oggi essere impossibile che tali altari sieno tenuti in quella venerazione che si deve, e con quel rispetto voluto da cosa sì augusta. E chi è di voi, o Signori, che non abbia visto, e deplorato come me, l'abuso di mettersi su quelli altari uomini e donne alla rinfusa, in tempo di festività e di grandi concorsi, ovvero di prediche o di missioni, chi ritto, chi seduto, come meglio ne viene loro il destro; o non abbia visto almeno ogni giorno a quegli altari chi appoggiarsi coi gomiti, chi posarvi il cappello, ed anche il mantello se così loro fa comodo? Ora ciò non avverrebbe certamente se, come in antico, nelle chiese fosservi pochi altari, o se come in alcune di esse sempre si usa, e specialmente in quella dei Padri Cappuccini, vi fossero dinanzi delle *transenne* di ferro o anche di legno, le quali impedissero al popolo di profanare in quel modo che ei fa, per ignoranza, le Are sacre, ove ogni giorno si offerisce l'Ostia sacrosanta al Dio vivente! Oh se potessero vedere il modo con cui son tenuti alcuni nostri altari gli antichi Ebrei (quegli Ebrei, de'quali il solo sommo Sacerdote, e una sola volta nell'anno, poteva entrare nel Santo dei Santi, ed i soli Leviti erano ammessi nel Tabernacolo ad offerire la vittima), che direbbero mai della nostra spensieratezza in così serio argomento? Ma che dico gli Ebrei! Se vedessero il modo con cui son tenuti alcuni nostri altari quei luminari della Chiesa cristiana che gli avevano in tanta venerazione da dirli: divini con Dionigi, santi con Paolino, sacrosanti con Ambrogio, reverendi con Eusebio; se li vedessero dico, certo che ci terrebbero per uomini di poca o niuna religiosità! Nel tempo in cui vivevano quei Padri della Chiesa, essendo gli altari chiusi dalle cancella, non era permesso ai laici di oltre-

passarle; e notisi bene, che quando dico *laici* intendo dire dal più umile dei sudditi fino all' imperadore, come si rileva dall' esempio di Teodosio. *Cancella locum orationis designant, quousque extrinsecus populus accedit: intrinsecus autem sunt sancta sanctorum solis sacerdotibus pervia:* dice il Sinodo Laodiceno. E il Frullano: *Nemini laico licet intra sacrum altare ingredi.*

Ma senza ricercare così reconditi tempi, quel luminare di Chiesa Santa Carlo Borromeo non rinnovò in tempi a noi vicini la proibizione ai laici di accostarsi ai sacri altari che egli aveva fatti circondare dalle cancellate? Anzi ordinava (tanta era la reverenza, in cui voleva fossero tenuti gli altari) che niuno Ecclesiastico ardisse accostarsi ai medesimi per accomodarli, se non fosse rivestito dell' abito talare e non avesse sopra il medesimo una cotta monda. Così c' insegna il Giussano nel suo libro ottavo.

Nè con questo vo' già dire che la Chiesa, nella sua somma saviezza e dottrina, non debba variare nel fatto di disciplina secondo gli usi e i costumi dei diversi tempi; chè anzi sono io pur di parere col Cardinal Bona, che *Moribus immutatis, sacros quoque ritus immutari consequens fuit;* ma vo' dire che tali mutazioni sieno fatte in modo che non degenerino poi in lassezza, e facciano perdere alla religione, specialmente in faccia ai dissidenti, quella maestà che deve avere, ed ai fedeli quella reverenza che le debbono.

Dovrò ora per seguire l' ordine cronologico parlarvi alquanto, o Signori, del magnifico e disgraziato quadro di Pietro Paolini, onore e gloria della pittura lucchese, e del quale disse con bella energia e pari verità il nostro egregio marchese Mazzarosa in una sua eloquente epigrafe, « che emulò que'due » grandi da Verona e da Caravaggio, sposandone i modi, la » magnificenza, la fierezza. »

Nacque Pietro Paolini il 1603, e benchè fosse di una cospicua famiglia delle ragguardevoli della Repubblica, pure il padre di lui, visto che Pietro amava più di scarabocchiare figure col carbone che non di studiare le scienze o le lettere (giacchè in quei tempi pareva che veramente non si tenesse per vero nobile chi ad una qualche scienza od arte liberale

non désse mano), lo pose a studiar la pittura e mandollo a Roma a perfezionarsi in quell' arte divina. Disgrazia volle che in quel tempo il Carroselli, fiero caravaggesco, godesse in Roma di non poca fama, e che perciò il nostro Pietro fosse posto sotto la disciplina di quello, il quale amava di contraffare tutti gli stili e vi riesciva benissimo. Se la fortuna avesse voluto che anzi che al Carroselli fosse Pietro affidato all'insegnamento del Domenichino, oh quanto meglio sarebbe forse riescito col mirabile ingegno che aveva! Ma non però tanto gli fu invida che non gli consentisse di portarsi a Venezia, ove stette assai tempo studiando e ammirando i sommi da Cadore, da Pordenone e da Verona. Quest' ultimo fu però dal Paolini scelto a preferenza per suo tipo, come quegli che più si affaceva al suo carattere franco, ardito e intollerante di ogni freno. Si dètte dunque a tutt' uomo a seguir Paolo più che il Caravaggio, sebbene anche dello stile di questo non si dispogliasse mai affatto (che troppo riesce malagevole spogliarsi di uno stile che si è appreso nella giovinezza), ma anzi ne vagheggiasse i modi, specialmente nell' imitazione di quella natura individuale non sempre conveniente e perciò non sempre bella. Aveva il Caravaggio sortito da natura un carattere pieno d'ambizione e di ardire che trasfuse nelle sue pitture, e violentò gli spettatori ad applaudirle per la prepotenza del chiaroscuro. Si slanciò difatti con ardite esagerazioni in tali opposti di luce e di ombra, sacrificò talmente la convenienza a quell' effetto piccante, trascurò, negligentò così ostinatamente la scelta del naturale e l' espressione di esso, che le sue pitture son per lo più basse e triviali, quantunque il nervo del suo chiaroscuro, e la bizzarra verità che si scorge ne' suoi dipinti, non possano mancare di attirare gli sguardi specialmente dei semiconoscitori: i quali maravigliati, incantati da quello inatteso spettacolo, da quelle esagerazioni, fatte però da mano maestra, finiscono con applaudire una maniera, che pure dètte il crollo al chiaroscuro ed al colorito, come prima di lui un altro gran genio intollerante di freno lo aveva dato al disegno. Eppure il Caravaggio aveva sotto gli occhi il vigore senz' eccesso dei Caracci, e la soavità del pennello di Guido suo condiscepolo! ma egli volle spingersi oltre ed

acquistare celebrità a spese dell'arte, col fare impallidire i suoi emuli. Invano il buon Lodovico lo rimproverava di preferire le tetre bellezze della cupa notte alle graziose di un sereno giorno; invano dicevagli che egli non trovava sapienza alcuna in quegli eccessi, in quelle esagerazioni, in quelle soverchierie; il buon Lodovico non era ascoltato dall'impetuoso ed indocile scolaro. Invano il Pussino indignato lo denunziava altamente come il corruttore dell'arte, che egli non retrocedeva nè si ristava per ciò, ma camminava franco in quella via senz'ombra di rimorso, finchè finì miseramente la vita, in grazia appunto del suo brutale, geloso e intollerante carattere. Fu dunque saggio l'avviso del Paolini, quando si risolvette di andare a Venezia e addolcire colla soavità e la verità del colorito di tal magica scuola la durezza e l'esagerazione di quella che aveva succhiato, si può dire, col primo latte.

Ma, come già dissi, anche andando il Paolini a Venezia studiò e si attenne più a quella maniera che maggiormente andavagli a sangue, cioè a quella di Paolo, anzichè a quella di Giorgione, del Pordenone e di Tiziano. Paolo Veronese è certo uno dei grandi fra i pittori della veneta Scuola; egli è mirabile per l'ordine delle composizioni, per la leggerezza e vaghezza delle tinte, per la prospettiva del disegno, per la franchezza dell'esecuzione. Paolo Veronese non può dirsi però una artista filosofo: è un pittore che possiede per eccellenza i mezzi tecnici dell'arte, ma ivi si ferma. « Pure s'ei non raggiunge interamente lo scopo, è però talmente padrone del pennello, è così libero, così risoluto, così vivace in ciò che concerne l'esecuzione: è così ricco nelle sue composizioni, tanto grande anche nei quadri di piccola dimensione, che fa lo stupore, e spesso la disperazione degli artisti, i quali, come io, non arrivano a comprendere per quale maraviglioso artifizio metta a primo colpo quelle mezze tinte così diafane e così giuste, come sia egli così vivace senza esser crudo, rotondo senza esser peso, trasparente senza essere incerto! Egli disegna sempre con giustezza i movimenti de' suoi personaggi, anima le sue figure, le arricchisce con abiti magnifici, e per variare all'infinito le sue teste mette, per così dire, a modello tutto il popolo di Venezia, e i molti Levantini che ivi

concorrono. Ma tante belle qualità non lasciano elleno luogo a veruna critica? E come no? Le pitture di Paolo son cose umane, e come tali posson esse raggiungere la perfezione? Lasciando stare la poca o niuna espressione delle sue figure, quando queste non sono ritratti, nulla dicendo de' suoi anacronismi, delle stoffe da esso battezzate per abiti, ma giudicandolo solamente come colorito, egli non ha certamente trovato il segreto di Tiziano e di Giorgione nel chiaroscuro. I lumi di Paolo sono sparsi, le masse sono gettate ne' suoi quadri con poco ordine e meno economìa, i suoi scuri sono messi senz'arte, non sono cioè combinati in modo da sostenere le grandi masse di luce. Se egli non avesse saputo giovarsi mirabilmente delle mezze tinte, e dare ad esse della dolcezza e del pastoso, i suoi quadri sarebbero certo di poco effetto. »

Il Paolini dunque, quantunque non abbia scelto per la sua imitazione un tipo più vicino alla perfezione, prendendo a sua guida Paolo, anzi che Tiziano e Giorgione, si è però elevato ad un colorito luminoso e magnifico, specialmente quando (come nel quadro, di cui ora parlo) ha preso a seguire le orme del suo Paolo, e poco o nulla si è ricordato del Caravaggio.

Il soggetto che fu dato a dipingere al Paolini in questa grandissima tela, fu un Convito del pontefice Gregorio Magno a poveri pellegrini. Vedesi infatti quel santo Pontefice nel luogo più distinto della tavola lautamente imbandita, che benedice ai cibi ivi apparecchiati. Molti sono i pellegrini seduti a mensa, che si apprestano a mangiare di ciò che la carità di quel degno Vicario di Gesù Cristo ha loro preparato. Nel dinanzi della tavola è seduto un giovine, che alla fisonomia nobile e maestosa, alla lunga capellatura ed al colore delle vestimenta, diresti essere il Cristo. Il quale, come taluno narra, volle apparire, come altra volta ai Discepoli in Emaus, sotto le sembianze di pellegrino a quella mensa; farsi in tal modo ospite di un tanto Pontefice e mostrare così quanto la carità da lui inculcata, insegnata e praticata, siagli accetta, quando veramente sia fatta non per fini mondani e per gloria terrena, ma per solo amor di lui, di cui sono immagine i poverelli. Affine poi di rendere la scena più ricca e svariata introdusse

spettatori di quel convito molti personaggi cospicui, come Cardinali e Prelati, e fra gli altri un Turco suntuosamente vestito alla foggia d' Oriente, il quale rimane assai maravigliato in vedere la prima dignità della terra accomunata a mensa coi poverelli. È poi quel quadro ornato alla paolesca, con mense piene di vasellami d' oro e d' argento, con colonne e portici di rara magnificenza, con soldati, servi e animali, che di più non si può dire. Non è dunque a maravigliare se fu fatto nobil plauso al Paolini per questo suo quadro veramente magnifico, e se i poeti d' allora invocarono le Muse e fecero a gara per celebrarlo. Anche il Lanzi disse di quest' opera il maggior bene, deplorando però che fino dal tempo suo fosse quel quadro annerito, e specialmente nelle velature, colpa di quell' olio che lentamente va distruggendo le opere dei grandi ingegni. Oh se il Lanzi avesse potuto antivedere la trista sorte ch' era un giorno riserbata a quel quadro, qual non sarebbe stato il suo rammarico! Incendiò dunque (ed è tutt' ora un mistero il come) nel 1824 la pubblica Libreria; noi vedemmo quelle fiamme divoratrici che in poco d' ora consumarono e libri e quanto altro si trovava in quella stanza specialmente, ove dapprima si appiccò il fuoco. E benchè il quadro del Paolini, essendo situato in alto e nella seconda stanza, non sentisse la forza del fuoco tanto d' appresso, nondimeno non restò immune da quel pubblico disastro, che anzi le fiamme, elevandosi fino alla vôlta, mandavano lungh' essa dei vortici di fumo infuocato che a prima giunta tutto sembrò carbonizzato. Calmato che fu lo sbalordimento degli spiriti, la Deputazione nostra pensò subito al quadro del Paolini, ma fattolo visitare dai periti dell' arte, questi dichiararono che il danno era irreparabile: la quale dichiarazione fu poi confermata per iscritto dal Camuccini e dal Benvenuti, ai quali fu fatta una relazione particolarizzata dello stato del quadro. Fu provato su quel dipinto qualche saggio di ripulimento, ma venne tosto abbandonato come infruttuoso, ed anzi fu proposto di rimuoverlo da quel luogo come cosa sconveniente e che troppo rammentava il disastro sofferto da quella Biblioteca. Intanto il Nardi, di sempre grata ricordanza, veniva fra noi chiamatovi dalla nostra Duchessa a mia preghiera; istruiva nell' arte sua di

restauratore, che possedeva per eccellenza, il nostro Puccioni; e nell' ottimo Presidente delle belle arti ed in me rinasceva più vivo che mai il desiderio di far nuovi tentativi su quel quadro. Desiderio che era anche spronato dal zelantissimo bibliotecario Monsignor Telesforo Bini, nostro collega in questa R. Accademia (il quale, secondato efficacemente dal R. Governo e dall'illustre Direttore, ha fatto in pochi anni risorgere quella Libreria più bella e più ricca di quello fosse mai stata, talchè a ragione può assomigliarsi alla fenice risorta dalle sue ceneri più giovine e più bella.) La Deputazione non pose tempo in mezzo a secondare i desiderii del suo Presidente e del Conservatore, ed ebbe la contentezza di veder tornare, per mano del detto Puccioni, quell' opera dalla morte alla vita; poichè per quanto alcune tinte abbiano realmente un poco sofferto, specialmente nella parte alta del quadro, vi rimane però tanto da poter godere non solo la bella e vasta composizione, ma eziandio molte altre parti, come il disegno, il chiaroscuro, l' espressione ed in gran parte anche il colorito. Tornò così a godersi un quadro che forma la gloria di quel nostro pittore, a pochi secondo, e insieme quella della nostra Lucca: quadro che si credette per varii anni irreparabilmente perduto.

Un' antica chiesa dedicata a San Cristoforo fu restaurata nell' anno 1844. Ognuno sa quanto in addietro fosse grande la devozione a San Cristoforo, imperocchè si diceva che chi mirasse l' immagine di lui non morrebbe in quel dì di mala morte; onde quel distico:

Christophori sancti speciem quicunque tuetur,
Ista namque die non morte mala morietur.

Chi bramava perciò concorso alla sua chiesa, faceva nella facciata di essa dipingere San Cristoforo in figura gigantesca, come le favole che su quel Santo sonosi spacciate narrano ch' ei fosse. Di tali figure di San Cristoforo se ne osserva taluna in qualche chiesa delle nostre campagne, ed una pure avemmo a vederne non è gran tempo dipinta sul muro interno della facciata di San Frediano, la quale dalla sommità dell' organo discende fino a terra. Erano tante esagerate le

favole che si spacciavano su quel Santo, e la statura di lui era tanto ingigantita, che in Francia alcune pietre, avanzo di monumenti druidici, dicevansi granelli di arena scossi dai sandali di San Cristoforo.

Checchè sia di ciò, la nostra chiesa è sicuramente molto antica, perchè il nostro cronista Andreoni, in ciò d'accordo con altri scrittori della nostra storia, la dice fabbricata da un tal prete Benedetto nell'812 dell'êra nostra. Fu poi quella chiesa ampliata, restaurata, e direi volentieri rifatta, a spese della Corte dei Mercanti, come appariva dallo stemma che era altra volta nel soffitto della nave di mezzo, e come lo indicano le due misure dei drappi che sono ancora nella facciata di essa chiesa.

Fu in antico chiamata *Ecclesia Sancti Christophori de Arcu*, perchè essendo l'anno 963 venuto a Lucca Ottone Primo imperatore, gli fu eretto vicino a questa chiesa un arco trionfale per onorarlo, e perciò anche oggi quel luogo si chiama *Canto d' Arco* o *dell' Arco*.

Nel tempo che la città nostra si governava da cinque Consoli, uno per ciascuna porta, i medesimi rendevano ragione in altrettante chiese, e San Cristoforo era una di quelle.

Anche questa chiesa, che era fabbricata in gran parte di pietra, era stata scialbata come quasi tutte le altre, e secondo il solito le finestre erano state ingrandite e rifatte quadrangolari, levando loro il sestoacuto che ad esse era stato dato nella restaurazione. Fu dunque un vero e grande benefizio fatto a quella fabbrica il rimettere le finestre all' antica loro forma, lo che riescì assai agevole, essendo le antiche chiuse, ma non distrutte. Anche nel Coro fu aperta l' antica feritoia che è al centro, giacchè le due laterali non possono dare più luce, avendo loro dalla parte esterna addossate delle fabbriche che non si possono ora togliere.

Dirò qui una volta per sempre che le nostre chiese, niuna eccettuata, quantunque antichissime nella loro origine, sono state tutte ampliate, alzate, rifatte, specialmente le facciate e le tribune, dopo il mille o per dir meglio dal 1050 al 1450; e che per conseguenza di antico veramente non abbiamo che qualche pezzo, e le colonne che appartenevano a qual-

che edifizio del tempo, in cui la città nostra era Colonia Romana. Chi sogna dunque di vedere da noi edifizii longobardi, tali quali i Longobardi li fecero nel tempo della dominazione loro, sogna cosa impossibile. Indicherò i caratteri della così detta architettura longobarda (dico così detta, perchè i Longobardi non avevano un' architettura loro propria come i Teutoni ed i Normanni, ma era l'architettura romana guasta e decaduta). Dirò dunque che le poche chiese da essi fabbricate erano quasi tutte piccole e basse, composte per lo più di grossi e lunghi lastroni di macigni strettamente commessi; basse pure erano le porte con grosso architrave; le finestre strette e bislunghe, e talora tonde e piccole, le facciate semplici e spogliate di ogni ornamento, eccetto una croce nel centro; tutta poi la fabbrica greggia e massiccia.

Non così fu nel secolo XI e XII, quando richiamata più magnificenza e più ampiezza nei templi, si diede occasione al risorgere in tal qual modo dell' architettura romana, sebbene sciolta da ogni bell' ordine, proporzione e misura. I segni caratteristici di quest' architettura più magnifica e più ornata (che sempre chiamossi longobarda, finchè venne la tedesca a supplantarla) sono: i muri incrostati di pietre squadrate senza intonaco (le quali pietre sono negli edifizii nostri delle cave di Santa Maria del Giudice, che in quel tempo incominciarono ad adoperarsi). Le porte sono più ampie, o almeno più alte, seguitando ad usarsi però il doppio architrave. Le finestre sono per lo più rotonde nella parte superiore, più ampie di quelle già dette, e terminanti in foglie con cornice tonda, o con arco semplice al di sopra. Nell'interno le navi di mezzo sono alte e sfogate, sebbene non tanto, quanto si vollero poi dopo il 1300; i portici per lo più sono divisi da parastate. E questi caratteri chi non li ravvisa tutti nelle nostre chiese presenti, e specialmente in San Frediano? Dunque ripeto che, quantunque gli strumenti nostri parlino di chiese del secolo VI e del VII, non deve credersi che quelle chiese sieno le stesse che ora vediamo, ma che sieno ingrandite, restaurate, ed alcune anche rifabbricate di pianta, nei primi secoli dopo il mille, quando la buona Contessa Matilde dava opera e incoraggiamento, perchè le chiese fossero ingrandite, e di molto abbellite

» famiglia per tirarne pensione, et non senza danno et diso-
» nore di quella fabbrica, aggiuntovi lo scandalo che pigliano
» i cattolici et le persone pie per un tale esempio. »

Anche questa chiesa è opera antica, essendo nominata nelle carte del 1166 col titolo di *Ecclesia Sancti Justi de Arcu*, probabilmente per la stessa ragione che fu così appellata la chiesa di San Cristoforo, cioè per la prossimità sua col Canto dell' Arco.

Nel 1128 gli uomini della contrada di San Giusto de Arcu giurarono l'osservanza della pace fatta coi Pisani, per opera di Goffredo prete, Cardinale della chiesa di San Martino di Lucca e Legato della Santa Sede.

Qui finisce il mio Ragionamento, il quale descrive solo le opere restaurate fino a tutto l'anno 1845. Doveva essere dato alle stampe sui primi del 1847, ma le vicende nostre fecero sospendere la pubblicazione del Tomo XIV degli *Atti Accademici*, nel quale questo mio Discorso è inserito. Conviene dunque che il leggitore si riporti a quel tempo, nel quale noi Lucchesi eravamo sotto un altro Reggimento. Ora per quanto questo sia cambiato, non sono però nel nuovo Governo venute meno le buone disposizioni per le arti belle; che anzi, oltre al continuare alla Commissione nostra il modico assegno per restaurare le opere d'arte, ha ampliato l'insegnamento delle belle arti da renderlo proficuo anche alle arti ed ai mestieri, in modo che il nostro paese ne risentirà in breve grandissimo vantaggio.

---

con quelle strisce bianche e nere, ma avrei voluto che imitasse il colore di quella pietra, di cui son fatti i pilastri, che è un grigio caldo simile molto al travertino. Chi allora soprintendeva a quella chiesa fu sordo a questi miei desiderii e ne addusse per motivo la mancanza di denaro; come se vi fosse voluto maggiore spesa a far piuttosto nell'una che nell'altra maniera! Anche ad altro oggetto venne in soccorso la Deputazione nostra, la quale comprò per una discreta somma due sepolcri, in cui erano state altre volte le ossa di due artefici, il celebre Matteo Civitali scultore, e il dipintore Coli. Si erano impadronite di quei sepolcri nei tempi addietro alcune Compagnie o Confraternite, le quali, cacciando dal loro pacifico e inviolabile asilo le ossa di quei morti illustri, vi avevano adagiato quelle dei loro oscurissimi confratelli. Si volevano poi togliere dal luogo loro anche le pietre che coprivano quegli avelli, su cui erano le logore iscrizioni indicanti cui appartenevano, e collocarle nel presbiterio per risparmio. Neppure allora la Deputazione permise quel vandalismo, e comperando i sepolcri fece a sue spese ritoccare le due iscrizioni, che rammentano a un tempo due bei nomi, ed i tratti della pietà filiale e amichevole; giacchè quella del Civitali fu fatta fare dagli amorevoli figli, e quella del Coli dall'inconsolabile e degno amico suo Filippo Gherardi, pittore.

Ho poi la consolazione di dirvi che, come avrete osservato, in quest'anno anche per la chiesa di San Giusto furono appagati i miei desiderii, imperocchè venne gettata a terra quella stanza che era sopra detta chiesa dalla parte di mezzogiorno, la quale arrivava al pari della facciata con grave disdoro dell'architettura di quel tempio e con non poco dispiacere delle persone zelanti del decoro della religione, le quali sanno che non deve essere permesso di abitare sopra le chiese. Nè fui già io il primo ed il solo a gridare contro siffatto abuso, che molto prima di me Giuseppe Civitali ebbe a dire nelle sue storie di Lucca: « A questa chiesa (di San Giusto) è unito » il ricco altare di Santa Maria della Neve, per il che è dotato » di non piccola rendita; benchè non paia al desiderio umano » abbastanza, poichè si comporta che sopra la vôlta di detta » chiesa si fabbrichi et si abiti da persone laiche con la loro

Venne in questo tempo a vacare il pingue benefizio di Santa Giulia, di juspatronato degli abitanti di quella contrada. Bartolommeo Arnolfini lucchese, Protonotario Apostolico, essendo a Roma chiese ed ottenne quel benefizio. Se ne adontarono fortemente i patroni, e domandarono ai Poggi assistenza per cacciare l'intruso, come essi dicevano.

Afferrarono subito l'occasione quegli animi riottosi e vaghi di novità, e occuparono quel luogo dopo averne cacciato l'Arnolfini. Una lettera di questi, con cui lagnavasi della violenza e chiedeva si osservasse la Bolla Pontificia, obbligò il Governo a prendere cognizione dell'accaduto. I deputati eletti come pacieri molto si adoperarono, ma invano; che quelli ammutinati non vollero cedere nè alle lusinghe, nè alle minacce. In quel frattempo fu usata un'altra violenza contro un familiare del Vescovo, e nel palagio stesso di questo, da un cotal Pietro Dell'Orafo, creatura pure de' Poggi. Il Senato a proposta del gonfaloniero Vellutelli condannollo ad un mese di carcere, o a due anni di esilio. Il Dell'Orafo richiamossi ai Poggi di quella, benchè mitissima, pena, i quali proruppero in ira grandissima, parendo loro che l'operato del Gonfaloniero fosse uno sfregio fatto alla casata, perocchè s'era colpita persona da essi protetta. Fecero pertanto sacramento di prenderne vendetta atrocissima, e attennero la parola. Imperocchè Vincenzio di Poggio e Lorenzo Totti, altro della congiura, partitisi da Santa Giulia e iti difilato al Palagio della Signorìa, si scagliarono sul Gonfaloniero e con molti colpi di stile lo ebbero morto sull'atto. Intanto Jacopo di Poggio, fratello di Vincenzio, con Domenico Totti, e quel Pietro Dell'Orafo, detto di sopra, assalirono nella sua propria casa Lazzaro Arnolfini, sostenitore dei diritti del suo congiunto Protonotario, e perciò avverso ai Poggi, ferendo malamente sì lui e sì Pietro Arnolfini, altro parente che ivi a caso trovavasi.

Dopo questi fatti tutti i Poggi si ridussero alle case loro presso la Piazza di San Michele in Foro, ove fortificaronsi, vedendo che il popolo inorridito all'atroce caso del Gonfaloniero sembrava volerlo vendicare. Gli Anziani però non ben sicuri dell'animo dei popolani, che Domenico Totti aveva tentato di sollevare, entrarono in trattato coi capi della som-

RAGIONAMENTO SESTO

SOPRA ALCUNI MONUMENTI DI BELLE ARTI RESTAURATI.

Illustri Accademici,

In questo mio sesto Ragionamento, affinchè l'ordine cronologico non venga interrotto, io riprenderò il filo dei fatti dal 1845, ove mi arrestai, e seguiterò a narrare la restaurazione dei nostri monumenti d' arte.

Nell' anno 1846 fu dal Puccioni restaurata un' antichissima e prodigiosa immagine di Gesù Crocifisso, che si venera nella chiesa di Santa Giulia della nostra città: la quale immagine sarebbe perita affatto, se non si accorreva al riparo.

Santa Giulia, piccola, ma graziosa chiesa, specialmente per la sua elegante facciata, ha una rinomanza istorica, sia per un fatto prodigioso di quel Crocifisso, sia perchè quivi ebbe origine la congiura dei Poggi, della quale rimase vittima il gonfaloniero Vellutelli. Ecco in qual modo raccontano i nostri Cronisti quest' ultimo fatto.

La casata illustre di Poggio all' anno 1500 era cresciuta in facoltà e in aderenze. Alcuni di quella famiglia, aborrendo dalla mercatura, s' erano dati a una vita agiata, e passavano i loro giorni nelle ville o nelle liete brigate; laddove quelli usati ai traffici vedevano di mal occhio tale ostentazione, e biasimavano apertamente quel tenore di vita. Dice il nostro storico Civitali che da ciò provennero le scambievoli nimicizie, accresciute nei Poggi dal vedersi quasi esclusi dai pubblici uffizii.

fano di Poggio, che i ribelli volevano fosse Gonfaloniero a vita. La solita confiscazione dei beni di coloro che furono giustiziati e di quelli che avevano spatriato, venne ordinata ed eseguita rigorosamente. L' odio poi dei Padri Coscritti contro la stirpe Poggesca crebbe a tale, che vollero esclusi in perpetuo dagli ufficii del Governo alcuni rami della medesima, e così furono accomunati nel gastigo gl' innocenti coi rei.

Quanta e quale fosse la giustizia che presiedette a quella sentenza, ognuno lo vede; imperocchè i veri assassini ed i rei principali ebbero salva la vita, mentre ai complici fu mozzo il capo dal carnefice. A me pare che bene osservi in proposito di quella sentenza il nostro storico Tommasi (dal quale ho attinte alcune di queste notizie), « che se la prudenza, o meglio » la paura, aveva consigliato l' espediente di porre in salvo i » primi, bisognava trattare con molta indulgenza i secondi ed » attenuare, per quanto fosse possibile, la punizione. » Ma è omai tempo che torniamo al nostro Crocifisso.

Questa era una di quelle immagini, che stavano sospese in alto innanzi alla tribuna in tutte le antiche chiese, acciocchè i fedeli, entrando nel santuario, si rammentassero di quell' augusto mistero di amore e di misericordia. Usavano i nostri maggiori, come ce ne avverte il Durando, di traversare il vacuo dell' Abside con un architrave, al quale affiggevasi questa grande immagine di Gesù Crocifisso. Difatti San Carlo Borromeo, tenacissimo delle venerande costumanze dell' antica Chiesa, ordina che in ogni Parrocchiale sotto la Cappella maggiore (così chiamavasi l' Abside al suo tempo) vi sia affissa l' immagine di Gesù Crocifisso, e quando l' arco fosse troppo basso, vuole che si metta sopra la porta dei cancelli della stessa maggior Cappella. Noi avevamo difatti molti di questi antichi Crocifissi, che gli stranieri ci hanno rapiti. Alcuni però ne abbiamo tuttora, ed uno fra gli altri è questo, di cui ora si parla. È esso dipinto sopra una tela finissima incollata su di una grossa tavola di noce. Replicate mani di gesso e di colla date sopra la tela ne eguagliano la superficie e la rendono levigatissima. Il dipinto è manifestamente e decisamente ad encausto, imperocchè ripulito che fu, collo sfregamento di un pannolino riprese tosto quel semilucido perduto dall' essersi la cera offu-

mossa per esplorare le loro intenzioni; ma questi spinsero l'audacia al segno da chiedere che Stefano di Poggio fosse nominato Gonfaloniero a vita. Venuta la mattina dipoi, fu osservato con piacere dai Governanti che il numero dei ribelli era scarso, e che il popolo correva armato a rannodarsi sotto i Gonfaloni delle respettive contrade. Continuavano ciò non ostante gli Anziani a mostrarsi irresoluti, ed alla prova delle armi anteposero di dare facoltà a Vincenzio e Jacopo di Poggio, ed a Lorenzo e Domenico Totti di partirsene dal paese.

Allora tutti i complici deposero le armi, e la città fu sul momento quietata. Qui non fermossi però la cosa, che convocato il Consiglio, Lorenzo Parpaglioni vice-gonfaloniero disse gravi parole a quell'adunanza. Narrò la tragica morte del Vellutelli, parlò del ferimento de' due Arnolfini, dei tentativi fatti per eccitare il popolo ad annientare quella libertà procacciata dagli antenati con tanti sacrifizii; scoperse il mal animo dei congiurati contro i migliori cittadini, dei quali volevasi l'eccidio; rammentò l'assassinio dell'altro Gonfaloniero, Pietro Cenami, per opera della stessa famiglia di Poggio; esortò i Padri a scuotersi una volta e mantenere il decoro e la maestà della Repubblica col far cadere sui colpevoli tutto il rigore delle leggi.

Udito quel discorso, dichiarò il Senato di non voler mancare alla fede giurata, e confermando la risoluzione presa per i quattro, che erano già fuor della città, concessero loro ventiquattro ore per escire dallo Stato. Ordinarono poi che cinque dei Poggi fossero richiamati al Palagio: si catturassero i più chiariti aderenti a quella parte; s'intimasse ad altri diciassette di portarsi di per se stessi alle carceri; la chiesa di Santa Giulia fosse occupata dagli agenti del Governo per cederla poi a chi di ragione spettasse; finalmente le case dei fuggiti e dei detenuti in carcere si sgomberassero di tutte le armi: la qual disposizione fu poi estesa a tutta la consorterìa dei Poggi, salvo due sole case.

La fine di tale luttuosa catastrofe fu una sentenza di morte per sette individui della famiglia dei Poggi, e di carcere per alcuni meno rei, dopo fatti gli esami e ricevute coi tormenti le confessioni. Tra i dannati alla morte fu quello stesso Ste-

causto (che si faceva pure col fuoco) non apparteneva alle arti belle, se non in quanto giovava a dare un aspetto più piacevole alle navi, che si dipingevano poi a varii colori. Pur essa può dirsi preziosa, perchè dètte origine alla terza, che è quella dell' encausto a pennello. Il quale ultimo metodo di pittura fu, come dicemmo, dai Greci e dai Romani trasmesso ai pittori dell' evo mezzano. Le condizioni di questa pittura richiedevano che, oltre gli altri ingredienti, fosse adoperata una quantità di cera, che liquefatta col mezzo del calore fosse sufficiente a produrre una superficie come di smalto.

Lo strumento con cui operavasi questa fusione, dicevasi *cauterio:* il quale se fosse un braciere, o un ferro rovente, non si saprebbe definire. Gli strumenti dunque adoperati in questa terza specie d' encausto erano: i pennelli, il cauterio ed i vasetti contenenti i colori. In questo modo lavorossi da prima sulle tavole; poi quando si fece più generale lavorossi sui muri, sebbene assai di rado; in ultimo si dipinse anche sulle tele incollate sulle tavole, ma allora non si fece più uso del cauterio, onde questa maniera di dipingere è da chiamarsi cerografia più presto che encausto. Dioscoride e Plinio insegnano il modo di purgare la cera, perchè si conservi bianchissima, ma non ci dicono poi come la cera si mescolasse coi colori così, che questi si potessero distendere agevolmente col pennello. Pare impossibile che non siasi fin qui trovato un antico scrittore che decida una questione tanto importante per noi; ma questo stesso silenzio degli antichi mostra che fra essi era una pratica comunissima, e perciò appunto inutile a descriversi.

Tre sono i metodi usati dai moderni per imitare l' encausto degli antichi, e consistono: 1° nell' incorporare la cera coll' acqua; 2° nella liquefazione della cera nell' olio fisso; 3° in fine nella soluzione di essa cera negli olii eterei o essenziali. Tutte le sperienze (o quasi tutte) fatte nel secolo passato sono state vòlte ad unire la cera all' acqua col mezzo di un alcali che riducevala allo stato di sapone. Qualche antico parrebbe indicare questa miscela, e fra gli altri Giulio Polluce. Anche alcune ricette del Medio Evo, riportate dall' onorevole Eastlake, potrebbero confortare questo modo di scio-

scata per l' effetto dell' umido e della polvere. Soprappostavi la vernice di mastice la schivava, altro indubitato segnale dell' esservi la cera unita ai colori. Finalmente sottoposta ad analisi una piccola particella scrostata di quel dipinto, ne resultò un sedimento composto di gesso, di colla, di cera e di resina, non saprei però dire di quale specie. Avrebbe forse dovuto quel dipinto restaurarsi con lo stesso genere di pittura con cui fu fatto in antico, cioè col metodo cerografico, ma il Puccioni non è pratico di questo dipingere; e dall' altra parte sulle tavole e sulle tele il risultato è il medesimo anche restaurando col modo ora usato, cioè colla vernice. La qual cosa però non sarebbe egualmente utile negli affreschi, chè questi restaurandoli, a vernice, si guasterebbero.

E perchè siamo sul parlare dell' encausto, parmi questo il luogo acconcio da dire alcune altre parole su tal genere di pittura, della quale non ho più parlato dopo la lettera che su quell' argomento scrissi al Segretario dell' Accademia di Francia, il celebre Raoul-Rochette, nel 1843.

L'encausto fu dunque, come ognun sa, usato prima dai Greci, poi dai Romani e fino a quasi tutto l'evo mezzano. Si trovano tracce dell' encausto anche nel secolo decimoquarto, se non altro usato come vernice sopra le dipinture a tempera, al fine di rialzarne i toni locali, e preservarle dall' umido e da altri guasti. Gli antichi davano il nome di *encausto* a tre differenti specie di pitture fatte con la cera. La prima era come una tarsìa; imperocchè disegnate le figure, gli arabeschi, o altro che fosse, con uno stiletto sopra piccole tavole d' avorio, e incavatele alcun poco, s' introduceva in quei solchi la cera colorata per lo più in nero, e tolta poi via la detta cera dalla superficie col mezzo del fuoco, scoprivasi tutto il disegno fatto con lo stile. Veniva a un dipresso quel lavoro che i nostri campagnoli fanno sulle rocche da filare delle loro innamorate, o se si vuole un paragone più nobile, come il niello dei nostri bravi artisti del Quattrocento e del Cinquecento, o come la tarsìa sull' avorio o sul legno che si fa ai nostri giorni.

La seconda specie d' encausto consisteva in una spalmatura che si dava alle navi con cera e resina, per preservarle dalla corruzione del sale marino. Questa seconda specie d'en-

della Cattedrale, pubblicato dal Muratori, ed anche dal Mabillon, che lo giudicò appartenere ai tempi di Carlo Magno, cioè al secolo ottavo, ci fa conoscere essersi adoperato in quel tempo l'olio fisso unito alla cera. Allora i monaci studiosi avevano scoperto che l'olio di semi di lino era più seccativo di quello estratto dalle noci. Una vernice fatta coll'olio di linseme ed altre sostanze resinose, alle quali erano unite anche delle gomme, è descritta nel nostro autografo intitolato: *De Musivis*. Eccola tal quale la trovo indicata: *De lucide ad lucidos super colores quale fieri debet. Lincleon* + *4. Terebentina* + *2. Galbanum* + *2. Larice* + *2. Libonum* + *3. Myrra* + *3. Mastice* + *3. Veronice* + *1. Gumma cerasi* + *2. Flore puppli. Gumma amygdalina* + *2. Resina sappini* ÷ ec.

In quel secolo in cui le arti erano in fiore, pare s'introducesse l'uso dell'olio di lino per la doratura e per l'ornativa. Mi sembra però di scorgere che più comunemente si adoperasse la sandracca o il mastice cotti nell'olio di seme di lino, renduto prima seccativo. Nè deve far meraviglia che i pittori del secolo ottavo conoscessero il modo di rendere seccativi gli olii di lino e di noce, giacchè studiosi come essi erano dei libri di Medicina, potevano facilmente vedere in Dioscoride ed in Galeno il modo di far ciò. Questo metodo è quello seguito dal Thubeneim e da altri Alemanni sul finire del passato secolo.

Il terzo metodo in fine, che è quello adoperato da noi moderni, consiste nel disciogliere la cera e le resine in un olio essenziale o etereo. Alcune operazioni chimiche fatte sulle cose antiche sembrano venire in appoggio di questo metodo. Vide il Fabbroni della cera in un'analisi da esso fatta di alcuni colori sull'involucro di una mummia, e ne argomentò che fosse stata sciolta con un olio volatile, e più probabilmente col petrolio. Ho detto altra volta che la voce *pharmaco* può significare tanto la resina, quanto il petrolio, quantunque sia anche sinonimo di colore. Dioscoride parla di una mistura fatta con la cera, il petrolio ed altri ingredienti. Anche le esperienze fatte dal dotto Branchi sopra alcune dipinture toscane ci dànno qualche traccia per conoscere l'uso che facevano della cera i pittori del Medio Evo, e ci rendono certi che

gliere la cera. Eccone una che descrive il modo di dare il lustro alle dipinture. « Prendi (dice l' Autore della ricetta) dell'acqua forte e della cera bianca, mescola insieme queste due cose in eguale quantità, ponile sul fuoco e falle fondere. Stendi questa miscela sulla pittura col pennello, e secca che sia, lustrala. »

Un' altra ricetta, che trovasi in una nota del Le Begue, dice così: « Se vuoi fare un' acqua per temperare tutti i colori, prendi una libbra di calce e dodici di cenere; poi prendi dell' acqua e in essa fa bollire le dette cose alquanto tempo; quindi filtra per pannolino. Prendi poi quattro libbre di quest' acqua e falla bollire; prendi cera bianca circa due once e falla bollire in quest' acqua; poi prendi colla di pesce circa un' oncia, mettila ad ammollire in acqua, e quando si maneggerà come pasta, mettila a bollire con la cera. Cola di nuovo quest' acqua per pannolino in un vaso e coprilo bene. Con quest' acqua puoi sciogliere tutti i colori, tranne i vegetali. » Questo è quanto si trova scritto in favore del metodo rinnovato nel secolo passato dal Baccelliero, e da altri molti sì in Francia come in Italia. Ma questo metodo a me pare che abbia due difetti: quello cioè di formare un dipinto solubile coll' acqua, e l' altro di non potere con esso adoperare qualunque colore. Difatti, se per unire la cera all' acqua vi è bisogno di alcali, la cera e l' alcali si scioglieranno di nuovo con l' acqua anche quando saranno unite al colore; e se l' alcali e la calce saranno uniti alla cera, non potranno più adoperarsi i colori vegetali, perchè cambieranno subito, o svaniranno affatto col tempo. Questo dunque non poteva nè doveva essere il metodo usato dai Greci, le cui pitture resistevano ai venti, alle piogge ed al sale marino.

Il secondo metodo di sciogliere la cera con gli olii fissi ha in appoggio esso pure varie ricette degli antichi, dalle quali risulta questa miscela. Si sa che con questo mezzo inverniciavansi le mura e si dava il lucido alle pareti, adoperando il fuoco, e strofinandole poi con panni lani. Vitruvio parla di questo metodo, col quale dice si lustravano anche le statue, avvertendo però di usare parcamente dell' olio.

Il nostro manoscritto della Libreria dei signori Canonici

la quale, quasi avesse senno e consiglio, fece la spuma come mai con lungo studio e molta arte l'avrebbe fatta niun dipintore. Ora se i pennelli si nettavano ad una spugna, o se con una spugna si nettava il luogo, ove facevansi da Parrasio le mestiche, convien dire che quei colori fossero solubili nell'acqua. Anche un altro passo mi confortava in questa opinione. Quando gli antichi commettevano qualche opera ad un pittore, somministravano ad esso alcuni colori di molto costo (uso che conservossi poi lungamente riguardo all' oltremare). Ora si narra che un tal pittore poco onesto ed avido di guadagno, ponendo in opera uno di quei colori, dopo avere in quello intinto il pennello e dato alcun tocco, lo sciacquava in vaso apposta, la qual cosa replicava infinite volte, anche presente il commettente stesso dell' opera. Quando era poi solo, decantava l'acqua del vaso e tolto il deposito e lavatolo, vendeva il colore che avrebbe dovuto adoperare, uccellando così il dabben uomo che glielo aveva dato per il lavoro ordinatogli. Questo passo ancora sembra significare che pur con la sola acqua si scioglievano i colori. I quali dovevano essere amalgamati con una colla o gomma, unita alla cera e alla resina. E difatti nelle pitture di Pompei e di Ercolano si è trovata la cera mischiata con la colla e la resina, e si ha nota che ad Andrea Pisano furono passati danari per comperare « cena- » bro, biacca, et cera colla pro pingendo. »

Preoccupato per molti anni da questo pensiero, feci varii tentativi per unire la cera, la resina e la colla all'acqua, e finalmente vi riescii saranno ora due anni, ed un glutine di questa sorta mandai all' Esposizione di Londra, ove ebbi medaglia di premio. Mi si dirà da taluno: se il tuo nuovo glutine è solubile con l'acqua, come resisteranno le tue pitture alle intemperie? Rispondo, che sopra al dipinto deve poi darsi quell' *atramentum* o *circumlintio*, di cui faceva uso Apelle, e del quale parlano gli antichi scrittori, che in altro non doveva consistere che in uno strato di cera pura disciolta con un olio essenziale, il quale, evaporato poi col mezzo del cauterio, lasciava la sola cera necessaria per preservare le pitture dai danni delle pioggie, dai venti e dal sale marino. Ma mi si dirà di nuovo se così è, anche il metodo del Baccel-

usavasi di scioglierla in un olio volatile, perche nelle analisi da esso fatte si ebbe sempre un residuo resinoso. Lo stesso Branchi vide chiaramente la cera nelle vernici soprapposte ai dipinti della prima metà del decimoterzo secolo. Io stesso ho dovuto vedere assai di frequente degli antichi quadri, nei quali entrava sicuramente la cera; perchè lavati divenivano opachi, ma strofinandoli sopra alquanto con una spazzola o un pannolino, subito riprendevano il lucido; il quale tanto più aumentava, quanto più lo strofinare era continuato; segno evidente che vi era della cera mischiata ai colori, o almeno nella vernice soprapposta. Il metodo dunque che ora si adopera in Francia, in Germania e da noi in Italia, ha esso pure le sue salde fondamenta nell' antichità.

Dice l' onorevole Eastlake, che il Montabert fu il restauratore dell' encausto, il che non è esatto. Forse ei fu per la Francia; ma in Italia prima che il Montabert pubblicasse il suo metodo, si adoperava, io non so se dal pittore Scaramuzza a Parma, ma certo da me a Lucca, avendone io dato dei saggi fino dal 1827. Nel 1830 poi restaurai, con quel metodo, la Cappella di Amico Appertino in San Frediano (come autenticamente consta dagli *Atti* della Commissione sulle belle arti di quel tempo), mentre il valente Francese non pubblicava a Parigi la sua voluminosa, dotta e costosissima opera, se non nel 1829, nè io la vidi in Italia che il 1840, quando già applicava il mio metodo al catino dell'Abside della Basilica di Sant' Alessandro. Conobbi poi anche il metodo adoperato dagli Alemanni nel 1846, avendomi il mio buono e dotto amico, il dottore Ernesto Forster di Monaco, mandato un' opera tedesca, ov' è descritto il modo loro di operare l' encausto: la quale opera fu stampata in Monaco nel 1845.

Descritti i tre metodi tentati dai moderni, con più o meno buon successo, conviene che io aggiunga come a me rimanesse sempre il dubbio che niuno di quei tre fosse veramente quello praticato dai Greci: ed eccone la ragione. Leggeva in Plinio (se favola o istoria fosse, poco monta) che Parrasio disperato un giorno di poter fare al naturale la spuma che esciva dalla bocca di un generoso destriero da esso dipinto, impazientato gittò la spugna, intrisa di colori diversi, sul quadro,

a Santa Giulia, anzi sulla stessa soglia della porta della chiesa. Quando ecco, che avendo molto perduto, e invasato perciò dal demone dell' ira, preso un sasso scagliollo contro la veneranda immagine del Crocifisso, che pendeva dinanzi all'Abside di quella chiesa, e la colpì appunto sotto l' occhio sinistro, ove ne rimase, dirò così, la contusione o ammaccatura. Dice la pia leggenda che dalla ferita spicciasse il sangue, quasi fosse stata fatta a persona vivente. E dice inoltre che, volendo il sacrilego giuocatore fuggire dopo il misfatto, quasi novello Caino, dalla faccia del Signore, rimanesse come impietrato, e poco stante si aprisse la terra e vivo lo inghiottisse.

Si sparse in un attimo per tutta la città la voce di quel tremendo fatto, ed il vescovo Paganello, trasferitosi a venerare la sacra Immagine, vide co' proprii occhi la ferita, la lividura e la gonfiezza prodotta dal sasso scagliato contro quel Crocifisso: lividura e gonfiezza che vedesi tuttora, e che non fu dal restauratore menomamente toccata, essendo io stato sempre presente, quando lavorava intorno al volto di quella veneranda Immagine. Nel 1646 Lorenzo Bernardini, essendo Rettore della chiesa, pensò di collocare più convenientemente il prodigioso Crocifisso, ed avendo fatto erigere apposta un altare di marmo, fu in esso riposto con grande solennità dal nostro vescovo Rainoldi, come consta da un documento di mano di pubblico notaio; e per quattro giorni fu la sacrosanta Immagine esposta alla venerazione dei fedeli, che in gran copia vi accorsero.

La forma della Croce è greca anzi che no, ed ha nei tre lati superiori l'Eterno Padre, la Vergine Maria e San Giovanni l'Evangelista. Al lati di Cristo vi sono alcune storiette della Passione assai ben fatte per quei rozzi tempi: perchè dal titolo della Croce, formato da lettere romane senza indizio di tedesco, o come dicono di gotico, si vede essere stata dipinta tale immagine nel secolo undecimo, o al più nei primi anni del decimosecondo.

Una stupenda immagine di Nostra Donna che allatta il Bambino Gesù, aveva fatto Matteo Civitali per i Monaci Olivetani di San Ponziano, ed era venerata sotto il titolo della *Madonna del latte* o *della tosse*. Chiusa poi quella chiesa per

liero può esser buono! No, rispondo: perchè la colla e la resina unite alla cera sono di ben altra solidità, che non è il solo alcali unito alla cera; e poi nel nostro caso abbiamo il vantaggio non piccolo di potere adoperare con sicurezza tutti i colori, non essendovi un alcali che li distrugga.

Queste cose ho stimato opportuno di aggiunger qui sulla pittura all'encausto a quelle da me dette altrove, trattandosi di un metodo di pittura che, come disse saggiamente il dottissimo Lanzi, « ove molti cospirino a raffinarlo, si può sperare che » venga anche per questo un Wandik che perfezioni ciò che » tutti i pittori del mondo avevano lungamente desiderato, cioè » una pittura inalterabile che sfidi i secoli colla sua durata. » E qui debbo rendere ancora azioni di grazia ai dotti compilatori del gran Dizionario che si stampa a Venezia, per aver fatto, all'articolo *Encausto,* onorevole menzione della mia opera che è in Sant'Alessandro di questa nostra città. Eglino hanno ragione di dire che aspettano dal tempo la conferma della bontà e della durevolezza del metodo che io adoperai allora, e che io stesso non credo sia il medesimo metodo dei Greci. Sebbene neppure la bontà e durevolezza di quel metodo potrebbe riconoscersi da questa sola pittura, perchè, come in altro scritto annunziai, l'umido ed i sali, di cui erano imbevute le pietre di quell'Abside, essendo entrati di nuovo in comunicazione colla parete, su cui il dipinto è fatto, proseguono il loro corso, e insensibilmente distruggendo lo scialbo distruggono insiem con esso il dipinto. E di siffatti inconvenienti son causa spesso gli artisti architettori, che tronfi e pettoruti pel loro sapere sdegnano i consigli di chi credono profano all'arte da essi professata.

Ora rimettendomi in via narrerò in breve il terribile miracolo operato dal Crocifisso di Santa Giulia, come lo narrano i nostri Cronisti.

Nel tempo che sedeva sulla Cattedra di San Pietro Niccolò IV, e reggeva la Chiesa di Lucca il vescovo Paganello da Porcari, eravi in questa città un uomo di cattiva vita, rotto ad ogni sorta di vizii, e specialmente a quello del giuoco. Costui con un suo degno compagno erasi posto un giorno a fare non so che giuoco, in uso a quel tempo, in luogo vicino

verità che t' incanta, di una modestia che t' invita a venerarla e di un' amabilità che t' innamora.

E poichè ho avuto occasione di parlare del nostro Matteo Civitali, mi si permetta di distendermi alquanto su ciò che spetta ad uno scultore quale egli è, a niuno secondo. Che se la sua fama non è estesa quanto merita, ciò si dee ripetere dai biografi e dagli storici dell' arte, la maggior parte dei quali o per ignoranza o per malizia hanno trascurato gli artefici nostri.

In altro Ragionamento io mi studiai di scusare lo storico Aretino dalla taccia di parziale e d' ingiusto che gli è stata data da parecchi scrittori; non posso però scusarlo in questo caso, perchè troppo acerbamente cerca di offendere il nostro concittadino ed oscurarne la gloria.

Io non imprenderò qui ad illustrare le opere di questo incomparabile artista, imperocchè mal potrei farlo dopo che il Cicognara ed il Mazzarosa le hanno descritte con tanto senno ed accuratezza. Non farò dunque che additare gli abbagli, in cui sono caduti alcuni celebrati scrittori in parlando del nostro Matteo.

Il primo a far menzione del nostro scultore fu il Vasari, il quale non ne disse che poche parole alla fine della biografia di Jacopo Della Querce, e per meglio mostrare il suo mal animo contro il Civitali volle attribuito a Jacopo il merito di averlo istruito nell' arte; malizia usata da altri scrittori anche ai tempi nostri verso altri artefici lucchesi. Ecco le parole del Vasari: « Fu discepolo di Jacopo (Della Querce) Matteo scul-
» tore lucchese, che nella sua città fece l' anno 1444 per Do-
» menico Galignani lucchese, nella chiesa di San Martino il
» tempietto a otto faccie di marmo, dov' è l' imagine di Santa
» Croce. Fece parimente la statua che è sul canto della chiesa
» di San Michele dalla banda di fuori, cioè una Nostra Donna,
» che mostra che Matteo andò sforzandosi di paragonare Ja-
» copo suo maestro. »

Afferma dunque il Vasari che Matteo fu discepolo di Jacopo Della Querce, a fine che gl' incauti lo credano di Scuola senese. Ma chi ponga mente al giorno in cui morì Jacopo, ed a quello in cui nacque Matteo, vede di leggieri che il Vasari

afferma niente meno che un impossibile: perchè, quando questi venne al mondo, quegli riposava già da parecchi anni nella tomba.

Afferma il biografo Aretino che Jacopo morì il 1418, la qual cosa non è esatta, perchè noi possediamo un'opera di quel rinomato artefice, la quale è fatta nel 1422, come indica l'iscrizione. Convien dire adunque che coloro, i quali fanno accadere la morte di Jacopo nel 1424, abbiano meglio degli altri colto nel segno. Ma se il Civitali nacque in Lucca ai 7 di giugno del 1435, la qual cosa consta dall'iscrizione che è sulla sepoltura di lui, come mai potè esser discepolo di Jacopo undici anni dopo che quel maestro dipartivasi da questa vita? Altro errore non piccolo è quello, in cui sono caduti coloro che dicono il Civitali essersi dato allo studio della scultura all'età di quarant'anni, ed aver fino allora esercitato il mestiero del barbiere. Una tal fola fu spacciata sul serio prima dal Poggi, poi dal Soprani, indi dal Ratti, dal Baldinucci, dal Padre Orlandini, ed in ultimo dal Cicognara, sebbene poi questi in una nota la riconosca priva di fondamento. Noi potremmo confutare questo errore pecoresco col far conoscere il parentato onorevole di Matteo, ma ci contenteremo di osservare che, essendo nato il Civitali, come si è detto, il 1435, ed avendo scolpito opere insigni nella sua patria il 1472, cioè all'età di trentasette anni, non poteva essersi dato ad imparare la scultura all'età di quaranta. Noterò di passaggio un altro errore del Vasari. Dice esso che il tempietto del Volto Santo in San Martino fu eseguito dal Civitali per Domenico Galignani, quando invece fu fatto per conto di Domenico Bertini lucchese, allora Operaio di Santa Croce; grande amatore delle arti e degli artefici, e, quello che più monta, del decoro della sua terra natale, che arricchì di opere stupende, non ismentendo la sua impresa che portava il motto: *ut vivam vera vita*. Dirò ancora che quel tempietto non fu costruito nel 1444, come dice lo storico citato, ma bensì il 1482, come si ha dall'iscrizione che vi si legge, e dal documento da me riportato nel Ragionamento quarto. Il qual documento giova anche a meraviglia per confutare il Cicognara, che non riconosce Matteo per l'architettore di quella Cappella, appoggian-

dosi a ciò che ne dice il Baldinucci. Se però il Cicognara avesse attinto le notizie a buone fonti, non avrebbe defraudato il nostro Matteo della gloria che gli è dovuta, d'essere stato il precursore di Bramante nel buono stile architettonico.

Gli errori fin qui notati possono essere involontarii, e come tali li scuseremo; ma « come compatir, scusar possiamo, » direbbe il Rosa, quello commesso dal Vasari in ordine al sepolcro di Pietro da Noceto, cioè all'opera più bella che Matteo facesse nella sua patria? Io vo pensando, che dispiacendo allo storico che quel monumento maraviglioso fosse opera di un artista lucchese, per quella gelosia municipale che è sì antica fra noi Italiani, e che è stata mai sempre fomentata da chi ne trae largo profitto, volesse attribuirne la gloria a Pagno di Lapo Partigiani. Ecco infatti come si esprime lo storico Aretino, parlando di questo monumento nella *Vita di Michelozzo*: « Lavorò anche Pagno a San Miniato al Tedesco » alcune figure in compagnia di Donato suo maestro; e in » Lucca nella chiesa di San Martino fece una sepoltura di » marmo dirimpetto alla Cappella del Sacramento per Messer » Pietro Nocera, che vi è ritratto di naturale. »

Ora se il Vasari conosceva le altre opere di Matteo che erano in San Martino, come poteva non conoscer questa che è la più eccellente di tutte? « L'opera più cospicua che uscisse » dallo scarpello del Civitali (dice il Cicognara), fu il bellissimo mausoleo di Messer Pietro da Noceto, che può presen» tarsi come il modello di questo genere di monumenti. Vi si » ravvisa tanta sobrietà e tanta eleganza riunita con una » ricchezza e una nobiltà, che è veramente una maraviglia. »

E *transeat*, direbbe Raffaello, se l'errore fosse corso nella sola prima edizione delle *Vite*, ma il ripeterlo nella seconda, quando già Messer Giorgio era stato a Lucca e in San Martino, chiamatovi a dare il suo sentimento sugli altari che volevano pur farsi a danno di quella chiesa, è cosa da non poterglisi perdonare. Onde non a torto Vincenzo Civitali, nipote di Matteo, ed uno de' nostri storici, scriveva indignato: « Giorgio Vasari Aretino nell'opera che ha pubblicato te» stè delli Pittori, Scultori et Architetti antichi et moderni

» illustri, per difetto d'invidia, o per sua grande ignoranza,
» ha attribuito il sepolcro di Pietro da Noceto che è in
» San Martino ad opera di Lapo Partigiani, cosa troppo vitu-
» perosa di colui; essendo scritto et scolpito con lettere chiare
» sotto la cassa e dietro l'epitaffio di quello: *Opus Mathei Ci-*
» *vital.* » Ed a questo proposito mi rammento di aver letto una curiosa nota, la quale viene a meraviglia a confortare la sentenza di Vincenzo Civitali. Intendo di parlare del Priorista di Giuliano de' Ricci, ove leggonsi queste parole: « Non
» faccia difficultà quello che scrisse il Vasari nella *Vita di*
» *Lorenzo Ghiberti* circa alla diversità del tempo et altri par-
» ticolari; perchè sì in questa come in tutte le altre *Vite* va
» poeteggiando, scrive di fantasia et a capriccio cose nè vere
» nè verosimili: et io mi ricordo aver sentito dire a Don Mi-
» niato Pitti, monaco olivetano, che la prima volta che Gior-
» gio stampò quella sua opera, l'aiutò assai, e vi messe molte
» novelle et infinite bugìe; ma che la seconda, Giorgio non
» aveva voluto aiuto da nessuno, et l'augumentò assai et tal-
» mente, che Don Miniato non vi riconosceva le bugìe dette
» da lui, tante ve ne aveva mescolate e aggiunte il Vasari. »

E a fine che non rimanga nessun dubbio sull'autore di quel bellissimo monumento, io aggiungerò alla fine di questo Ragionamento due documenti preziosi che mi è riescito di trovare. Il primo ci fa conoscere l'elezione de' periti per giudicare del prezzo del mausoleo già collocato al suo posto; ed il secondo contiene la sentenza dell'arbitro che stabilisce il prezzo dell'opera.[1]

Dolente che un lavoro così insigne del nostro Matteo fosse tanto poco conosciuto, feci formare a mie spese alcuni anni fa la bellissima figura del monumento per mandarla a varie Accademie di belle arti d'Europa, unita ad una mia illustrazione; e fra le altre l'inviai a quella della ricca e culta Albione, e n'ebbi in ricambio una bella lettera di ringraziamento dall'illustre Direttore.

E per ultimo mi piace di qui riferire alcuni giudizii di estranei sulle opere del nostro Matteo, che sono in Genova nella Cappella di San Giovanni.

[1] Questi documenti si trovano uniti al Ragionamento IV, pag. 133 e seg.

Dice il Soprani, parlando di quelle sculture: « Il tutto è
» fatto con uno stile maestoso che si avvicina molto alla
» squisitezza di quelli che al tempo di Fidia illustrarono la
» Grecia. Sono così divini l'Adamo e l'Eva, che non crede-
» rei di eccedere in lodarli, quando li affermassi pari a molte
» opere del divino Michelangelo, e superiori a quelle di ogni
» altro più rinomato scultore. » Il Ratti poi, scrivendo al nostro eruditissimo Tommaso Bernardi, così si esprime sullo stesso argomento: « Del loro Civitali abbiamo qui in Genova
» dei capi d'opera. Le due statue di Adamo e di Eva, di un
» Sacerdote, di San Zaccaria, e dei santi Gioachino ed Anna,
» sono lavorate di una maniera maravigliosa; si può franca-
» mente asserire che ai tempi moderni niuno ha lavorato il
» marmo con quella finezza, e sia detto con buona pace del
» gran Michelangelo. Niuno ha certo meglio di costui profon-
» dati gli scuri e lavorate le barbe. Dirò per altro che diver-
» sifica dal Buonarroti, in quanto lo stile è un poco minuto.
» Ma si consideri però quanto egli fu prima di Michelangelo
» e quanti meno lumi ebbe di lui, perchè in Toscana il Ma-
» gnifico Lorenzo non aveva ancora formata quella bella rac-
» colta, che tanto illuminò il Buonarroti. »

Io non so se i veri intelligenti troveranno nelle opere di Lucca (eseguite forse dopo quelle di Genova) la minutezza, di cui parla il Ratti: dirò solamente che, se così operò Matteo innanzi che la raccolta delle antiche cose fosse fatta dal Magnifico, provò ad evidenza che gli artefici italiani non avevano bisogno d'imparare dai Greci come s'imiti la scelta natura; e che quelle anticaglie (come le chiama il Vasari) nulla hanno contribuito alla perfezione delle arti fra noi. Io tengo per fermo, senza fare confronti, i quali sono sempre odiosi, che chiunque veda con occhio intelligente e imparziale le opere del nostro Civitali, giudicherà esser esso uno dei più valenti artefici che fiorissero nel secolo decimoquinto, e che insieme con gli altri grandi di quella luminosissima età concorse ad illustrare la patria comune ed il suolo, ove nacque.

In questo stesso anno e nella medesima chiesa fu restaurato un quadro di Pietro Paolini nostro, già da me altre volte rammentato.

Effigiò in esso quadro il Paolini varii santi che stanno in contemplazione della Triade Sacrosanta, ed al suo solito si mostrò emulo valoroso di Paolo Veronese. Ma questo non si vuole intender detto che della parte inferiore del quadro. Imperocchè, se si guardino i santi che quivi sono rappresentati, Antonio, Sebastiano, Paolino e Caterina, vi si ammira una robustezza di tono da disgradarne qualche Veneziano; ma se invece il guardo si levi al Padre, al Figliuolo, allo Spirito Santo, ed alla Vergine che siede a lato alle tre Persone divine, vi si trova tale una snervatezza, che per poco si direbbe la parte superiore non essere della mano medesima. Pensa il Trenta che punto da alcuni, il Paolini, i quali giudicavano che quanto era valente nel forte e nel robusto, altrettanto fosse debole nel delicato e nell'aggraziato, egli si mettesse in animo di far vedere che sapea fare anche il delicato, e però dipingesse quella Triade così leggermente. Può darsi che questa sia la ragione; ma può anche darsi che la differenza venga dalla diversità del subbietto; imperocchè nel basso del quadro doveva figurare uomini, nell'alto esseri divini. Qual differenza! Dissi altra volta che l'imagine dell'Eterno non è tale che possa con facilità degnamente rappresentarsi; e dico ora lo stesso del mistero della Trinità. Io anzi dico che l'essenza e le relazioni delle tre Persone divine non possano assolutamente essere per sè oggetto delle arti figurative. Pure, poichè la Chiesa permette di rappresentarle, io non pronunzierò che sia illecito, ma però consiglierò di farlo più raramente che sia possibile, cioè solamente allora che ve ne sia vera necessità. In farlo poi, per mio avviso, l'artefice non dovrebbe dipartirsi da quei simboli che hanno il lor fondamento nella Sacra Scrittura, nè da que' modi di usarne che hanno in lor favore il consenso degli artefici più assennati. Quindi a me non piace che sia rappresentata la Trinità, come varie volte ho veduto, cioè con un Dio Padre che tiene con le mani la croce, ove è appeso il Figliuolo, e lo Spirito Santo fra l'uno e l'altro personaggio. E molto meno mi piace, anzi estremamente mi dispiace, che sia rappresentata la Trinità, come altre volte ho veduto da qualche goffo artista, con una figura avente tre volti, quasi che un mostro potesse darci un'idea di questo

augusto mistero. Queste sono goffaggini, e il Paolini non poteva cadervi. Egli ha espresso Iddio Padre in forma di vecchio col mondo in mano, Gesù Cristo con la croce alla destra di lui, e al di sopra di entrambi la colomba librata sulle ali, a significare lo Spirito Santo. La rappresentazione dunque va bene, ma il carattere delle figure è veramente quale dovrebbe essere? Ed il vestiario è egli conveniente? No: l'Eterno non ha quella maestà, nè il Figlio quella bellezza che si vorrebbe; ed il bianco pluviale che indossa il primo non mi pare abito conveniente. Nulla dirò della Vergine, la quale essendo di profilo, e direi quasi di schiena, è tal figura da guardarsi dagli artisti solamente per non fare come fece il Paolini in questo quadro.

Vedendo alcuni amatori del paese e della dignità sua, come la bella nostra Cattedrale fosse abbandonata e niuno pensasse a fare restaurare le pitture delle vôlte e del Coro, ridotte oramai indecenti, per quante istanze ne avesse fatte la Commissione nostra; e neppure alle finestre colorate si volesse provvedere in alcun modo, si unirono e promisero fra loro di far fare una finestra per ciascheduno; e sentendo che a Milano il Bertini aveva fama di buon esecutore di tali lavori, vollero farne sperimento, e commisero al medesimo la prima finestra accosto alla Sagrestia. E invero il pensiero era bello e generoso, ma bisognava non mandarlo ad esecuzione senza consultare prima le persone dell' arte sul modo di far fare quelle finestre. Il quale, per quanto io mi penso, doveva essere il seguente: si doveva prendere l'esatta dimensione delle finestre da fare di nuovo, e da abile artista far ritrarre sur un cartone della grandezza della finestra medesima tuttochè vedevasi ancora dell'antica; vi si doveva aggiungere ciò che mancava, cercando con somma industria d'indovinare come poteva essere il perduto, o il malamente rifatto. Si dovea quindi, studiando sempre sugli antichi avanzi, fare un disegno colorato che il più possibile somigliasse all'antica finestra non solo nelle figure, ma ben anco negli ornati e negli accessorii, perchè lo scopo che ci dovevamo prefiggere era quello che le finestre paressero ben conservate, ma non rifatte. Dei committenti che sostenevano la spesa, doveano dare indi-

zio gli stemmi gentilizii, oltrechè gli Archivii dell'Opera avrebbero registrato l'atto generoso di questi buoni Lucchesi. Tale disegno dovevasi poi inviare al Bertini, il quale, maestro com'è nell'arte sua di colorire il vetro bellamente, avrebbe condotta un' opera che dai presenti e dai futuri sarebbe atata da commendarsi.

Ora, che cosa si è fatto? Mi duole il dirlo, ma io non voglio mostrarmi timido amico del vero; e dirò perciò che si è fatto cosa da doversi disfare. La nuova finestra, che nuova può dirsi in tutta la forza della parola, è bella, se vuolsi, perchè colorata egregiamente, ma non conveniente a quella chiesa; imperocchè sembri lavorata più presto sur un disegno del Camuccini o dell'Appiani, che non su quello di Guglielmo da Marcilla o da Marsilia, o da Ugolino da Pisa, del quale sono le belle finestre del Coro. E in questo niuna colpa ha il Bertini, al quale forse fu data una misura della finestra, il nome dei santi, l'arme dei committenti e nulla più. Lodo dunque, mi sia consentito di ripeterlo, lodo il pensiero generoso, ma non posso lodare il modo con cui quel pensiero fu mandato ad effetto. So che ora si sono ricominciate delle pratiche per compiere il numero di quelle finestre, e che Leopoldo II ne fa una a sue spese; fo voti, perchè i secondi profittino dell'esperienza dei primi e non mettano delle finestre di maniera moderna in una fabbrica antica, così grave e maestosa com'è la nostra Cattedrale. Avrei desiderato ardentemente che tali finestre si facessero fra noi, nè se ne andasse cercando l'artefice fuori del paese, e questo per l'onore del paese stesso e perchè rimanesse qui quel denaro, di cui tanto si scarseggia. Sono ormai dieci anni ch'io predicava al deserto due cose essere da rifarsi nel nostro San Martino, rimasto oramai la Metropolitana più trascurata e disadorna d'Italia, le finestre e le vôlte insieme col Coro; e sosteneva sì l'una come l'altra cosa potersi fare fra noi, purchè si destinasse la somma all'uopo necessaria. E parlando delle finestre, dirò che io non sono partigiano delle grandi lastre dipinte come oggi si usa, ma sibbene dei vetri colorati in pasta come usavano i nostri antichi, e come fece quelle stupende del Coro Ugolino da Pisa. Che fossero poi chiaroscurate per mezzo di

gomme e di resine, come fecero i più antichi, e come forse potrei provare che fece il rammentato Ugolino, o col mezzo del fuoco, come fece Guglielmo da Marsilia e altri a lui posteriori, ciò poco monta; imperocchè vediamo che tanto le une, quanto le altre hanno sfidato i secoli con la loro durata. E che cosa mai vi abbisogna per fare una o più finestre di vetri colorati? Un fornello a riverbero, se i vetri chiaroscurati che sieno si vogliono rimettere al fuoco; un fondente che si muova a un grado medio di calore, il quale incorpori il colore soprapposto al vetro già colorato, senza che questo entri in fusione; una trafila per tirare i piombi a quella grossezza che si desiderano, ed ecco tutto; e tutto ciò può aversi in ogni luogo. Quello che in ogni luogo non si trova, è un artista fornito di estese cognizioni tecniche che diriga tutto e che faccia anche, se è possibile, i cartoni colorati delle finestre da eseguirsi. Dallo stile e dal modo, col quale saranno fatti questi cartoni, dipenderà il buono o il cattivo esito dell' opera.

E che la cosa sia appunto come io dico, lo provo col fatto. Invitato ad andare a Pisa da quel Monsignor Vicario Capitolare, uomo di acuto ingegno e zelante dell' onore della sua terra, non meno che dall' ingegnere Bellini, artista quanto dotto nell' arte sua, altrettanto modesto, a fine di dire il mio debole parere sui grandiosi restauri che in parte si fanno e in parte farannosi ad alcune chiese di quella illustre città, fui da quest' ultimo condotto a vedere una finestra di vetri colorati che si sta lavorando, per la bellissima chiesa del San Paolo a ripa d' Arno, da un giovine Pisano pieno d' ingegno e di volontà. Esso è stato incoraggiato dal lodato ingegnere a intraprendere quella lavorazione, coadiuvato nella parte tecnica da un valente chimico di quella città; ma non è anche compiuta la prima finestra, che già il giovine prepara di per sè il fondente e tutte le altre cose che abbisognano a quell' arte, con grandissima facilità. Io non trovai che ridire a quella finestra, sia per la vaghezza dei vetri colorati, sia per il chiaroscuro delle carni e dei panni, sia per la bontà del fondente, sia infine per la sufficiente imitazione dell' antico; e credo di non ingannarmi, se prognostico che messa che sia al suo posto ingannerà i più, che la crederanno opera antica, e forse

al paragone delle altre francesi ed italiane che sono già state poste in San Giovanni, sarà trovata degna di maggior lode. Ciò mi convinse maggiormente ch' io non aveva troppo ardito, nè troppo presunto di me, quando dissi che le finestre di San Martino potevano benissimo farsi in Lucca con nostro utile e onore.

E a proposito delle finestre viene in acconcio di discorrere alquanto degli strani pensieri dell' Oddi, ingegnere urbinate, circa i restauri della nostra Cattedrale: pensieri manifestati da esso ad istanza dell' Operaio Matteo Bernardini con Relazione dell' ultimo di ottobre 1623, che si conserva nell' Archivio Capitolare, e che forse pochi conoscono.

Dissi pensieri strani quelli dell' Oddi, perchè volendo togliere al nostro Duomo delle sconvenienze, ve ne avrebbe aggiunte altre per avventura maggiori.

Incomincia l' ingegnere suddetto a lodare la nostra Cattedrale, dicendo che si può certamente annoverare fra le migliori d' Italia, sia per la materia con che è fabbricata, « che è » nobile, e lavorata e posta in opera così bene e diligentemen- » te, che avanza di gran lunga non solo molte di quei tempi, » ma le moderne ancora; sia per la distribuzione delle parti » quanto alla pianta, poichè si vede che è stata fatta con buon » giudicio e simmetria, havendo la nave di mezzo con quelle » che le sono dai fianchi in proporzione ragionevole, e la cro- » ciera ed il Coro d' assai buono e ben inteso garbo. Oltrechè » i pilastri e le cornici con gli altri ornamenti sono di migliori » modinature che quelle del Duomo di Milano, di San Petro- » nio di Bologna, di San Marco di Venezia, e di molte altre » chiese insigni che ho veduto. » Fatti che ha questi elogi, entra però subito nelle critiche, e dice che il nostro San Martino pecca in due cose, come fanno tutte le chiese di questo stile: una è la soverchia altezza, perchè credevasi in questa stare la magificenza delle fabbriche; l' altra è la scarsezza dei lumi, stimandosi l' oscurità opportuna ad eccitare la devozione e tener la mente raccolta; per lo che dice Leon Battista Alberti: *Aperitiones fenestrarum in templis oportet esse modicas*, etc.

L' altezza del nostro San Martino non è, come ognun vede, soverchia per quello stile che già incominciava a inte-

descarsi, ed alla scarsezza dei lumi risponde Leon Battista Alberti citato dall' Oddi stesso: che dopo questa poco giusta critica dell' interno della Basilica si scaglia contro la facciata, dicendo che quanto l' interno è in genere degno di lode, di altrettanto biasimo dir si può con ragione che sia la facciata, cioè quella parte che è sotto il portico, e il portico stesso. Non sa persuadersi l' Oddi che questa sia fatta nel medesimo tempo e dallo stesso architetto (e vi vuol poco a vederlo), perchè dalla forma degli ornamenti delle porte, da quelle figure tanto goffe che vi sono scolpite, si scorge non vi essere fra l' una e l' altra cosa corrispondenza. Oltrechè « quel » porticaccio (ei dice) fuor d' ogni garbo, con que' tre archi, » uno piccolo e gli altri due anco non eguali, tutti tre bassi » e nani; con quei portichetti di sopra e quel tramezzo di » muro posato sul filo del mezzo della vôlta; con quei finestrini » per dare alla nave maggiore non un secondo, ma un terzo » lume; con tante colonnette storte e ripiegate in cento foggie, » sono manifesti indizii che questo sia stato aggiunto dopo » molto tempo, e da persona poco perita nell' arte. »

Fin qui l' Oddi ha ragione, e invero quella facciata non è degna di quella chiesa. Chiunque potrà di leggieri dal frontone grezzo che sopravanza, convincersi che il primo architetto aveva in animo di farlo molto più svelto e senza porticale, ed in quel modo non si sarebbe veduta la mostruosità degli archi diseguali, come convenne di fare, non volendo o non potendo rimuovere la torre che serve di campanile. Ma ormai è quello un fatto compiuto, per dirlo con una frase dei nostri giorni, nè può tornarvisi sopra. Pure non cadeva l' animo all' Oddi, il quale diceva che, se l' Opera volesse spendere dodici o quindicimila scudi a pro di questa chiesa, egli opinava nol potesse fare in modo più singolare che in una facciata di buona architettura alla moderna, come molte se ne vedono in Roma (del Bernini e del Borromini), ma senza portico, trovandosi quasi per tutto dismessi, perchè o non servono a nulla, o a trattenervisi la gente mal devota che non entra in chiesa. E non obliando la critica che le aveva fatta d'esser poco illuminata, aggiunge che la parte interiore riceverìa tanta luce da un gran finestrone nel bel mezzo della

facciata, « che non occorrerebbe quasi pensare ad altro per » farla più allegra e luminosa. » Nonostante, e sempre per amore della luce, avverte che di mano in mano che quei vetri dipinti delle finestre verranno a mancare, converrebbe « rifarle » di vetri bianchi, chiari e grandi, come sono certi cristal- » loni che si portano di Venezia. » Che se poi nemmen questo bastasse, nè ancora si vedesse nell' interno della chiesa quanto sulla piazza, propone di allargare le finestre e renderle di una proporzione come di tre a due, o di sette a quattro; sebbene poi spaventato anch' esso dal lavoro che bisognerebbe fare pel taglio dei marmi, nè ben sapendo se l' acquistato lume fosse sufficiente, conchiude, non torni conto d' intraprendere tanta fatica e spesa.

Un altro lavoro propone il nostro architetto, ed è di chiudere quelle finestre che dalle loggie sopra le navi dei fianchi rispondono in chiesa, levando quelle due colonnette sottili che sono per ciascuna finestra, e lasciando i margini delle due finestre grandi che rimangono per ogni arco; in ciascuna delle quali propone di fare di pittura o di mosaico i ritratti dei santi, i cui corpi sono nella nostra città: « perchè col » serrare (ei dice) quelle finestre si verrà a levare quell' oscu- » ro, e col chiaro e bellezza della pittura si farà più chiara » e più bella la nave principale. »

Se da un lato non posso criticare questa proposta dell' Oddi, perchè togliendo le colonnette intermedie si tornerebbero a vedere le finestre nel loro stato primitivo quali furono architettate nel 1060, il che è conforme ai principii miei; dall' altro mi saprebbe male di levar via da esse quelle colonnette e quei trafori, che sebbene aggiunti qualche secolo dopo non vi stanno affatto male. [1] Io accetterei dunque la proposta

[1] Si credeva dall' Autore e dagli studiosi suoi contemporanei, che la Cattedrale lucchese fosse tuttavia nel suo interno di quello stile, col quale fu architettata nel restauro o ricostruzione fattane nel secolo XI, e che nel XIV le fossero stati solamente aggiunti quegli ornamenti e quei trafori delle arcate del secondo ordine che chiaramente si palesano di questo tempo. Un recente studio però su questa chiesa è venuto a dimostrare che insieme con l' esterna anche l' architettura interiore ne fu del tutto innovata, che pilastri, arcate, trafori e vôlte, sono nati da un unico concetto, e che l' interno del tempio è interamente opera del secolo XIV. (*Nota dell' Editore.*)

dell' Oddi soltanto in quella parte che consiglia di chiuderle, e fra colonna e colonna vi farei una bella figura dipinta in campo d' oro, con che verrebbe ogni finestra a fare l' effetto di un trittico antico. E questo chiudimento vorrei che fosse fatto con tavole da aprirsi a volontà. Io credo che con tale lavoro, oltre all' ottenere l' intento che l' Oddi si prefiggeva di rendere più vaga e più chiara la nave di mezzo, si eviterebbe anche molto freddo nel verno, proveniente da quelle vôlte, e non si vedrebbe il brutto travicellato dei tetti delle navatelle.

Per dar poi compimento ed una piena perfezione alla nostra chiesa, vorrebbe l' Oddi che si togliessero affatto quei quattro pilastri, « che sono in fila et in mezzo alli due bracci » della croce, i quali si vede apertamente che vi furono fatti » quale continuazione di quei coridoi, che hora non servono » a nulla e rompono l' ordine dell' architettura e levano tutto » il buono di questa chiesa. » E indovinate un poco qual uso vorrebbe poi fare di quei pilastri il nostro architetto? Vorrebbeli appaiare ai quattro del presbiterio per posarvi sopra una cupola, la quale con otto finestre dovrebbe dare la luce che manca. Dice poi che potrebbonsi continuare le pitture nel Coro con qualche fatto della vita di San Martino, ma aggiunge che preferirebbe il mosaico alla pittura, « per essere più per- » petuo e per mostrare più del magnifico e del nobile, e non » essere tanto in uso e dozzinale, come è in oggi la pittura » Ma in qualsivoglia modo risolveranno, aggiunge che « per amor » d' Iddio procurino d' aver persone di nome e d' effetti va- » lenti, perchè queste cose restano per testimonio perpetuo del » giudicio e gusto che di queste gentilezze hanno avuto colo- » ro, dei quali è stata la cura, e sono senza comparazione » molto più belle le pareti bianche, che dipinte e scaraboc- » chiate da cattivi maestri; e quando si risolvessero al mo- » saico, basterà che da un valentuomo abbino i disegni, » perchè al metterli in opera anche quelli mediocremente » istruiti sono atti a farlo. »

Propone infine l' Oddi il luogo ed il modo per fare la Cappella del Santuario, ove riporre i corpi dei santi che sono nella chiesa; e dice di farla incontro a quella del Sacramento

(ove infatti si fece guastando così anche quel lato della chiesa); solo gli duole che la Cappella della Libertà perda la luce; ma pronto sempre ai ripieghi, consiglia di aprire una finestra sopra lo stesso altare della Libertà senza nuocere all' architettura; e pare non gli apparisse di nocumento alcuno il tagliare la cornice per tutto lo spazio da quella occupato. Spera poi che invece di una meschina cappella, anzi di un semplice altaruccio, vogliano i padri della patria erigere a Cristo Liberatore una chiesa in memoria del gran beneficio di aver recuperata la libertà. Compie la sua Relazione col dire che verrà giorno, in cui anche la facciata della Cappella del Sacramento, costruita goffamente e con ignobili macigni, sarà gettata a terra e rifatta simile a quella da esso proposta pel Santuario.

Io dissi già e ripeto che, se quelle due cappelle dovessero lasciarsi, vorrei almeno che fosse continuato il muro di grandi pietre come il rimanente della chiesa, e ad amendue fattavi un' ampla porta di stile conveniente; ma assai miglior consiglio sarebbe il torle amendue, restituendo alla crociera la prima sua forma.

(Questo Ragionamento è rimasto incompiuto.)

RAGIONAMENTO SETTIMO

SULL' INSEGNAMENTO DELLA PITTURA.[1]

" Mai deve l' artista imitare la maniera di un altro: essendo le cose naturali in tanta abbondanza, piuttosto si deve ricorrere ad essa natura che alli maestri che da quella hanno imparato. "
LEONARDO DA VINCI, *Trattato della Pittura.*

In altro mio Ragionamento, Accademici ornatissimi e cultissimi, io mi lamentava dello stato presente della pittura in Italia, e diceva la decadenza in cui è fra di noi questa bell' arte, rispetto al Cinquecento, derivare dalla mancanza dei mecenati, e più dai cattivi metodi nell' insegnamento introdotti. Aggiungeva che senza cambiare questi metodi mal saremmo riusciti ad avere degli artisti da gareggiare con quelli del bel secolo di Leone e di Giulio. Altri uomini famigerati manifestavano la stessa opinione, e facevano vedere con buone ragioni non essere in generale la pittura sulla diritta via, e molti anche accennavano la necessità di una riforma nell' insegnamento. Quindi è nata una divisione fra gli artisti italiani, perchè molti giovani che si son dati a riformare il loro stile sulle tracce degli ottimi, vengono da coloro che non vogliono o non possono eseguire su loro medesimi questa riforma derisi e chiamati per ischerno puristi. Questi non si ristanno già: chè alla volta loro chiamano barocchi quelli; e così gl' Italiani viepiù si dividono in fazioni e parti, con gioia degli stranieri,

[1] Questo Ragionamento che abbiamo posto dopo quelli sopra i Monumenti d' arte per non interromperne la serie, antecede a cinque di essi per ordine di tempo. Fu letto dall' Autore all' Accademia Lucchese, nell' adunanza de' 20 agosto 1836. (*Nota dell' Editore.*)

che dalle intestine nostre discordie traggon sempre motivo di deriderci e d'insultarci. Oh quanto sarebbe miglior partito se fatto senno una volta ci unissimo per volere il meglio, e per ricondurre le arti a quell'apice di perfezione, al quale giunsero i nostri antichi!

Andava meco stesso pensando a tal proposito se questa divisione d'animi fosse per avventura nata, come spesso suole, dal non intendersi a vicenda, e se vi fosse pure un punto, intorno al quale potessero tutte le parti riunirsi e tutte le opinioni accordarsi. Così nasceva in me il desiderio di scrivere su questo importante argomento, e lo scritto mio a voi, coltissimi e intelligentissimi che siete, sottoporre. Forse in tanta disparità di opinioni e in tanto esaltamento di fantasie, non riuscirà a me dir cosa che soddisfar possa agli uni ed agli altri, forse anche agli uni ed agli altri dispiacerò. Pure per non avermi un giorno a rimproverare di aver taciuto quando credeva debito il parlare, dirò con franchezza il pensier mio. E siccome io mal saprei farlo con astratte e filosofiche teorie, così spero che mi venga fatto con esporre semplicemente da artista alcune poche idee pratiche sull'insegnamento della pittura. E a questo tanto più volentieri mi starò contento, in quanto che è appunto, come diceva, dal migliorare i metodi d'insegnamento, che io credo si possa sperare il ritorno dell'arte alla sua perfezione. Colla esposizione pertanto di queste mie idee andrò quasi tracciando il metodo che io terrei nell'instruire un giovinetto alle mie cure affidato: nè mi vorrete, io spero, accagionare di plagio, se per far ciò il meglio possibile, mi gioverò qualche volta dei precetti, dei lumi e dell'esperienza di coloro che mi precedettero.

Parmi necessario il dire prima di tutto quale scopo si deve prefiggere il pittore nell'esercizio della sua arte, e non temo di asserire, che il suo fine morale deve essere quello di condur gli uomini con dolce allettamento alla contemplazione di oggetti tendenti al miglioramento dello spirito e del cuore. Per ciò che riguarda il fisico egli deve avere in mira, affine di ottenere l'intento desiderato, la imitazione della scelta natura.

Io spero che in questo vorranno tutti meco convenire, o almeno quasi tutti. D'altra parte con chi non ne convenisse

sarebbe forse inutile il parlare, se pure non fosse con quelli, i quali piuttosto che l' imitazione di una natura in qualche modo scelta, vorrebbero proposta al pittore l' imitazione positiva di una natura individuale qualunque. Coi quali io mi vo' fare a intendere qui sulle prime. E incomincio dal conceder loro che il perfezionare le opere di natura sia cosa assai malagevole a farsi, e che se essa natura ha pur sempre qualche difetto, sarebbe assurdo il pretendere che l' arte potesse andarne affatto esente. So anch' io che a forza di volere vantaggiar la natura si dà nel vano, nel fantastico, nel chimerico, o si finisce almeno in quell' *ideale*, che, se può esser bello riguardato solo come possibile, non può essere efficace perchè insussistente. Ma altra cosa è perfezionare, altra è scegliere; e se il perfezionare non è da noi, o non è per noi, lo scegliere è però sempre dell' arte e può esser sempre nella natura. Imperciocchè l' arte si fa per industria e per ingegno, la natura nè tutta è bella egualmente, nè tutta egualmente viva, egualmente espressiva. Che anzi uno stesso naturale ha in diverse volte diverse bellezze, diverso movimento, diversa espressione, e non è quasi sempre che un solo momento e sfuggevolissimo quello, in cui la natura suole spiegare il forte della sua attività e l' espressione maggiore della sua vita.

È per ciò che io penso dovere il pittore cercar nel naturale il più bello possibile ed il più conveniente al suo soggetto, e quello liberamente imitando aggiungervi la giusta espressione notata sulla natura, da esso sorpresa nelle sue azioni e nelle sue passioni. Conciossiachè il vero bello nella pittura creda io pure col Minardi consistere nel recare a piena evidenza il migliore stato, la migliore essenza degli esseri visibili nelle loro vicendevoli attinenze, senz' ombra di convenzione; nella vera e giusta espressione del soggetto, e nel presentare al riguardante un tutto, che, quantunque naturalissimo nelle sue parti, pure difficilmente si troverebbe così riunito in natura da destare una tanto viva sensazione.

Mi sembra dunque, da quanto è detto, che possiamo accordarci in questa conclusione: sia l' imitazion nostra in natura, ma non in ogni natura; la natura ritratta sia sempre la migliore, ma non sia mai migliorata; si cerchi cogliere tutta

l'espressione della natura, ma questa espressione non sia in alcun modo ingrandita da noi. Così adoperando, l'arte non sarà men vera, e sarà certamente più efficace.

Che se è facile accordarsi intorno allo scopo ed al soggetto dell'arte, io credo che non sarà meno facile (sempre che uno si faccia a intendere, e non si voglia riprovare l'altrui opinione senza conoscerla) l'accordarsi intorno la direzione che è da dare a questo fine al giovine apprendista, sebbene qui le differenze sieno maggiori o più valutabili.

Varie sono le vie che si tengono per condurre il giovine al fine proposto, in tutte le quali se può essere utile l'andare, io non credo però che possa esser sempre e senza riserva; e se possono tutte pure in qualche modo condurre al fine, io non so quanto ciascuna lo potesse per se sola; e certo nessuna lo potrebbe nè così presto, nè così sicuramente quanto all'arte bisogna.

Si preferisce da taluni lo studio de' primi maestri dopo il risorgimento dell'arte, da altri quello de' Classici del Cinquecento, da molti infine si vuole che tutto lo studio facciasi sulle antiche statue. Tutti quelli che così opinano sarebbero, a mio credere, nell'errore, quando prendessero per fine l'imitazione di quelle opere e non della natura: ma preso come mezzo, ogni studio di esse può essere di non poco giovamento, quando sia coordinato al fine prefisso, e circoscritto in quei limiti, e proposto con quelle cautele che si deve. Ed ecco appunto ciò che io penso che sia da fare.

Io penso, che senza escludere l'opinione di alcuno sia da fare a ciascuna la parte sua relativamente al fine, e sempre intendendo al fine prendere da tutte quel tanto di buono che esse hanno: e così riunendo e ordinando venire a formare un metodo spedito e sicuro, che prepari, conduca e aiuti il giovine nell'imitazione della natura. Il qual metodo come meglio ho saputo io ho tentato di delineare, ed è quello che vi voglio esporre come meglio saprò. Ma prima permettetemi che vi dica ancora alcune poche parole intorno alle diverse opinioni dianzi proposte.

Lo studiare nei primi maestri dopo il risorgimento dell'arte io la credo ottima cosa per un principiante, purchè

non si fermi ad essi, ma se ne serva come di scala per arrivare ai maggiori, cioè ai Cinquecentisti, dai quali sarebbe poco agevole e troppo pericoloso l' incominciare.

Giotto e i successori suoi hanno colto bene spesso il sentimento vero della natura, il semplice, facile e dolce di lei, ed il Masaccio ha portato l' espressione di quel sentimento ad un grado eminente. I successori poi del Masaccio hanno certo aggiunto un maggior perfezionamento nell' esecuzione, nel chiaroscuro, nel colorito, ma ciò è stato bene spesso a danno dell' espressione e della verità. Io penso dunque che in questo principio possano convenire sì coloro che dicono doversi incominciare lo studio della pittura dai Trecentisti, come quelli che credono i soli Cinquecentisti doversi osservare e studiare. Imperocchè chiunque vuol toccare la perfezione nelle arti deve studiar bene i principii ed i progressi delle medesime e, come dice il Minardi, battere quelle vie per le quali procederono gli stessi grandi ingegni, vie segnate dalla natura, fuori delle quali è precipizio e ruina. Lo studio delle antiche statue se può essere utile fatto con discrezione, non può essere che dannoso fatto indistintamente, e molto più nei principii dell' arte. Imperciocchè, come dice il Vinchelmano, i Greci di una certa età si dettero al convenzionale e si allontanarono dalla verità delle forme, seguendo più un sistema che la natura. Cosicchè chi studia in questi senza prima essersi ben formato alla natura, o confonde la fattura degli uni con l' opera dell' altra, o si dà facilmente a credere la natura voler esser ritratta non com' ella è, ma come gliela mostrano questi che a lui son messi davanti come ad esempio. Quindi necessariamente nel giovine o un falso concetto della natura, o un falso modo di osservarla; quindi difficile sempre, se non impossibile, il ridursi al vero; e quindi infine troppo spesso pitture che non possono esser greche e che certamente non sono nostre, e le quali a niente giovano se non, al più, a farci prova della molta abilità dell' artista, col testimonio del suo guasto giudizio.

Esaminati così, o a meglio dire enumerati, i diversi principii che dirigono lo studio della pittura, io non vo' entrare a parlarvi del metodo, con cui piacerebbe a me che

questo studio fosse fatto, senza prima aver detto dell' età più acconcia per intraprenderlo.

Io tengo per fermo che si debba formar prima il cuore e la mente del giovinetto, e quindi procedere allo studio dell' arte. La umanità dell' animo, dice saggiamente il Raynolds, ha perenne efficacia sulle opere dell' artista e del letterato, e perciò Raffaello cercò prima di tutto farsi culto e gentile. Mio avviso sarebbe dunque di far precedere allo studio del disegno un corso di lettere umane, il quale potrebbe occupare il giovinetto da' sei a' dodici anni. Io non penso già che in questo tempo possa farsi un tal corso compiuto, ma credo che possa essere sufficiente per isviluppare le facoltà intellettuali del fanciullo, e metterlo in grado di continuare di per sè gli studii cominciati, quando sarà in età più matura. Il grado di civiltà, al quale siamo pervenuti, rende oggi facile ciò che in altri tempi sarebbe stato quasi impossibile: e ossia in forza dell' educazione, ossia per i nuovi e più pronti metodi introdotti nell' insegnamento, o sia per l' una e per gli altri, noi vediamo oggi teneri giovanetti sembrare adulti per l' ingegno, quando loro non siansi fatti perdere gli anni migliori in cose frivole o dannose. Lo studio delle lettere gli sarà di grande aiuto all' arte, poichè lo addomesticherà di buon' ora con i Classici e con i poeti, e in tal modo gli eleverà la mente al concepimento di cose alte e sublimi, e lo separerà dalla folla degli artefici volgari.

E siccome io penso che allo studio delle lettere umane debba andar congiunto quello della religione e della morale, così da questo vedrà il giovinetto qual sia veramente il dovere dell' artista, di contribuire cioè colle sue opere al miglioramento degli uomini, e non farle servir giammai a corrompere il costume ed il gusto. Si persuaderà facilmente che per bene rappresentrare i soggetti sacri v' ha bisogno di quell' intima convinzione, che eleva l' anima e la trasporta in un mondo spirituale. « L' incredulità (dice l' immortale Chateaubriand)
» è la causa principale della decadenza del gusto e del genio;
» quando a Roma e ad Atene non si credette più nulla, gl' in-
» gegni disparvero con gli Dei, e le Muse abbandonarono alla
» barbarie coloro che non avevano più fede in esse. »

Gioverà anche il tempo impiegato in questi studii per assicurarsi se la vocazione del giovinetto sia veramente inspirata dalla natura o artificialmente concepita; poichè, come dice Leonardo, molte sono le persone che desiderano il disegno, ma non hanno modo e disposizione a questo. Chi vuol dedicarsi a questa bell'arte bisogna che abbia in dono dalla natura quell'estro e quell'immaginativa, senza di cui la riuscita sarebbe molto incerta. Conviene poi aggiugnervi per efficace volontà la perseveranza nello studio, la quale unita all'estro e all'immaginativa può condurre l'artista a quel grado di eccellenza che egli deve sempre avere per iscopo.

La vocazione o l'attitudine al disegno sarà facile il discoprirla nel giovinetto da quei ghiribizzi che sogliono fare i ragazzi appena sia dato loro di avere un carbone, una matita, una penna. Giotto che ancor fanciulletto segnava le pecore sull'arena, già prometteva divenire abilissimo artefice, nè Cimabue s'ingannò nel suo vaticinio. Se dunque ai dodici anni a malgrado dei differenti studii fatti persista il giovinetto nella risoluzione di voler divenire artista, si soddisfaccia il suo desiderio: e tutte le cure dei genitori, o di chi presiede alla sua educazione, siano dirette a scegliere un abile maestro che sappia e voglia istruirlo nella difficil carriera che prende a percorrere.

Ed un tale maestro converrà che sia dotto nell'arte, paziente e di facile comunicativa, acciò possa dar ragione di ogni riprensione che e'fa all'allievo. Sarà ancora mestieri che sia di lodevoli costumi, e non di tanto amor proprio fornito da porre sotto gli occhi del discepolo le opere sue, e quelle fargli copiare anzichè le classiche e le naturali.

Trovate tali buone disposizioni sì nel maestro come nell'alunno, ecco il metodo che io desidererei si tenesse nell'insegnare la pittura.

Vorrei che il giovinetto incominciasse dal copiare alcuni esemplari a stampa di semplici contorni, tratti con somma accuratezza dalle opere de' Trecentisti, e questi fossero alcuni profili, e non già occhi, nasi e bocche; poichè l'esperienza dimostra che tali parti isolate sono più difficili a imitarsi di un tutto, del quale l'occhio e l'intelletto del giovinetto rimangono assai più soddisfatti. Di mano in mano poi che l'alunno

progredisce e si avvezza a segnare con un sol tratto di matita quei profili, si faccia a copiare cose più difficili, anche chiaroscurate, e gli si facciano così studiare le migliori opere dei secoli decimoquarto, decimoquinto, decimosesto. Si parta, cioè, da Giotto discepolo della natura, e si fermi al profondo Leonardo ed al divin Raffaello.

Di tuttociò che il giovine copia sarà utile fargliene conoscere l' origine, vale a dire a quali figure appartengono i frammenti, e le figure a quali composizioni: e questo perchè fin dai principii possa imparare quali passioni hanno voluto esprimere gli artefici, con quella o con quell'altra fisonomia. Assuefarà così l' occhio e la mente a conoscere l' espressione delle passioni, ed il modo di ritrarle sulle carte e sulle tele.

Manca finora all' Italia un corso di elementi nella maniera che io propongo; perciò non posso che rinnovar voti, perchè tosto si faccia col metodo litografico da eccellenti artefici, i quali, oltre la purità dei contorni, insegnino con quegli esemplari un metodo facile e bello di chiaroscurare, anche per il meccanismo, conservando quei piani che tanto seppero trovare gli antichi per mezzo del chiaroscuro medesimo.

Contemporaneamente a questo studio proporrei si facesse quello della geometria elementare e descrittiva, e segnatamente nelle sue applicazioni alle ombre de' corpi ed alla prospettiva, essendo la prospettiva principalmente la briglia e il timone della pittura: perchè venendo tutto al nostro occhio prospetticamente, non è possibile senza il soccorso di essa disegnar bene dal rilievo alcuna benchè menoma cosa.

Imparate che avrà il giovinetto le regole fondamentali della prospettiva, si eserciterà di per se medesimo in quella, e incomincerà a far di meno della riga e del compasso, avvezzandosi a disegnarla senza quegli aiuti. Ciò gli riuscirà di gran giovamento, poichè, come diceva Michelangelo, i pittori debbono avere le seste negli occhi. Con questo però non intendo dire che, quando si deve segnare una prospettiva sur un quadro, ciò si faccia a occhio: chè anzi si devono osservare tutte esattamente le regole ed usare somma diligenza, se vuolsi far cosa che riscuota le lodi degl' intendenti.

Per convincersi poi della esattezza matematica della pro-

spettiva, potrà il giovine ritrarre delle fabbriche e dei paesaggi, col telaio o finestra di Alberto Durero. La qual finestra, a malgrado delle macchine di più moderna invenzione destinate a quest' uso, io tengo sempre per la migliore, come quella che con tutta chiarezza ci fa vedere altro non essere la pittura, che una sezione dei raggi visuali di un supposto corpo trasparente intermedio fra l' occhio nostro e gli oggetti veduti.

Io tengo per fermo che con questi studii (i quali per un giovine dotato d' ingegno possono essere di breve durata) si soddisfaccia ai due precetti di Leonardo: a quello cioè d' imparare la prospettiva, ed all' altro di assuefar la mano col ritrar disegni di buoni maestri.

Tra questo studio e quello del naturale, al quale passa Leonardo, io amerei di porre quello consigliato dal Vasari, di disegnar cioè alcun poco le statue, ed i gessi formati sul naturale, per la ragione che, « essendo tali cose immobili, » fanno agevolezza stando ferme a colui che disegna, il che » non avviene nelle cose vive che si muovono. » Trattandosi però di statue antiche, io proporrei che si scegliessero quelle rappresentanti uomini e non divinità; ma preferirei però sempre ad esse le formate sul naturale. Sì le une e sì le altre vorrei che fossero gettate in cera, e non in gesso, come è d'uso, per evitare quella durezza di ombre e di lumi che dà il gesso e non la cera, che per il colore e la trasparenza si avvicina assai al naturale. Potrebbe anche essere che l'encausto, solito darsi dai Greci alle statue, appunto per levar loro la durezza (come ci dicono Plinio e Giovenale) fosse sufficiente allo scopo, e in quel caso verrebbe diminuita la spesa che occorrerebbe per gettarle in cera.

Si facciano dunque da tali statue alcuni accurati disegni; ma siccome questo studio non deve giovare se non a fare strada per copiare più agevolmente il naturale, così potrà essere di brevissima durata.

A questo punto verrà molto in acconcio lo studio della osteologia e della miologia, affine di ben conoscere la struttura della macchina umana, la configurazione delle ossa, gli attacchi e gli usi de' muscoli, e la forma che prendono nei

diversi loro movimenti. Gioverà far prima questo studio sulle tavole litografate o sulle imitazioni in cera, ma converrà poi ripeterlo sul cadavere ben preparato da sapiente anatomico; dal quale non solo s' imparerà la descrizione de' muscoli ed i loro movimenti, ma ne verrà fatto ancora il confronto di quelli del cadavere con quelli del modello vivente. Colui che volesse viepiù perfezionarsi potrebbe anche fare un corso di anatomia comparata, « terrebbe dietro così alla forma del » corpo umano modificata dalle proporzioni, fino alla catena » degli animali, la cui organizzazione fisica ha maggiori re- » lazioni colla nostra. »

Quando poi avrà il giovine disegnando simili cose fatto buona pratica ed assicurata la mano, cominci a ritrarre cose naturali e molto si fermi in esse, poichè le cose che vengono dal naturale sono veramente quelle che fanno onore a chi vi si è affaticato. Prenda dunque quanti modelli potrà avere d' ambo i sessi e di varie età e, quelli nudati, ritraggali a diversa luce, cioè ristretta da una finestra, larga all' aperto cielo, e qualche volta ancora al lume artificiale; ma non si dia mai al pessimo uso di studiare il nudo la notte per sistema, poichè dalla gradazione rapida che produce il lume, e dalle ombre dure e taglienti di quello, non potrà il giovine che imparare a imitare una natura artefatta, a prendere così dei vizii, dai quali sarà poi malagevole che si spogli a suo talento. Molto gioverà al pittore se lo studio del naturale sarà fatto da esso anche in rilievo e in bassorilievo, con la terra o con la cera, come più gli aggrada; poichè, mentre serve ciò alla varietà, potrà essergli di molto vantaggio per gli scorci, come fu a Michelangiolo.

Uno studio ben più utile della così detta *accademia* potrà farsi dal giovine la notte, e sarà quello di copiare quante buone stampe si trovano delle opere dei tre secoli enunciati, con segni netti e franchi, che in pochi tratti accennino le figure, i panneggiamenti ed i fondi. Questo gli farà strada alla composizione, e lo porrà in grado di bene e francamente esprimersi. Incomincerà questo studio dai vasi così detti etruschi, venendo poi ai pensieri incisi dei grandi maestri, e finalmente alle stampe finite di Marcantonio, e di altri di quel

tempo, nè escluderà la serie dei bassorilievi, avvicinandosi quelli molto nella composizione alla pittura.

Fatto che avrà il giovine un tale studio, ed avvezzata la mano a liberamente e francamente esprimere le idee concepite dall' intelletto, frequenti i pubblici luoghi, e, sorprendendo la natura nelle sue azioni e nelle sue passioni, faccia nel suo libretto raccolta di que' moti istantaneï, da consultarsi poi quando dovrà infondere le stesse passioni ed i movimenti dell' anima a quel modello che freddamente gli sta dinanzi, e dal quale non potrà ritrarre che le parti.

A questo punto potrà il giovine studiare le proporzioni del corpo umano sopra bei modelli viventi, « facendo il con- » fronto delle proporzioni relative che distinguono i sessi e le » età, e dopo maturi confronti stabilirà delle rassomiglianze » e delle differenze fra gl' individui della medesima schiatta, » della stessa specie, del sesso medesimo, della stessa età, e » le cui proporzioni e forme hanno più rassomiglianza fra » loro. »

Leonardo e il Durero hanno fatto dei trattati sulle proporzioni, ma quello del primo si è perduto, ed il secondo è poco soddisfacente. L' Audran e il Poussin hanno pur trattato lo stesso argomento, ma il loro sbaglio è stato quello di non fare le loro indagini sulla natura, ma sulle opere dell' arte, le quali, per quanto sien belle, sono però sempre l' opera del l' uomo.

Unitamente a questi studii potrà il giovine fare quello dell' Architettura, dell' Ornato e del Paesaggio, cose necessarissime a sapersi da chi vuol essere universale e per conseguenza eccellente nell' arte; e per l' architettura specialmente cerchi d' imparare e ben conoscere lo stile delle diverse nazioni, e le variazioni che quello ha subìto nelle diverse epoche. Alternativamente allo studio del naturale potrà farsi quello delle pieghe sull' automa; ma quando il giovine avrà imparato a segnarle con prestezza, le studierà sul modello vivente, prendendone con pochi e sicuri tratti i motivi, che riusciranno assai meglio e più verosimili di quelli tratti dall' automa, e in appresso non si servirà più di questo, se non quando si tratti di copiar cose, le quali debbano stare a

modello più di quello che una persona viva possa fare, come fossero armature, ricami, e simiglianti cose.

Consiglierei per questo studio a far uso di varie vestimenta, tagliate alla foggia dei differenti costumi delle nazioni e dei popoli che sono stati e che sono, e ciò per assuefarsi a quella varietà che tanto piace, ed a quella esattezza di vestiario che è necessaria.

Avanzato che sia lo studio del nudo, si dia mano al pennello, e si facciano sulla carta o sulla tela alcune cose di chiaroscuro, e ciò per imparar prima a ben dipinger questo senza colori, i quali qualche volta gli riescono d' inciampo.

Sciolta che siasi il giovine la mano ed avvezzata al maneggio del pennello ed all' impasto delle tinte, passi a ritrarre alcune cose dai quadri, affine di farsi strada a copiare il naturale. Anche per questi incominci dai Veneziani del Trecento e del Quattrocento, e vedrà come dalla semplicità e dalla verità dei loro toni locali ne vennero facilmente i Giorgioni e i Tiziani. Studi dunque su questi, come maestri di quella scuola che ebbe sempre vanto di ben colorire: niun pittore delle altre scuole si guardi, eccettuato il Correggio nella Lombarda; Leonardo e Fra Bartolommeo nella Fiorentina; Raffaello, qualche volta, nella Romana. Anche questi studii devono farsi solo, come dissi, per appianare la via al dipingere dal naturale, la qual cosa si farà dopo, ritraendo i modelli con la verità de'colori e non più col freddo monocromato. Un tale esercizio si faccia con varii generi di pittura, cioè a olio, a fresco ed a tempera, essendo cosa giovevolissima l' istruirsi in tutte quelle maniere di dipingere. Se poi il giovine ama anche più d' uscir dalla comune, cerchi a tutto potere di far risorgere l' antico dipingere dei Greci con le tre maniere d' encausto, delle quali ci parla Plinio, e specialmente con quella a pennello, che è la terza e la migliore. Questo genere di pittura, ora affatto perduto, io lo credo degnissimo delle cure di un abile artefice, per essere stato quello, col quale i Greci hanno operate tante meraviglie.

Anche le pieghe possono copiarsi dipingendole, ed allora sarà bene avere due o tre modelli di legno per vedere l' effetto dei riflessi e delle ombre che gettano l' uno sull' altro. Ve-

drassi da un tale studio che il lume principale è molto ristretto ed è più o meno tinto del colore della luce che lo illumina, che il vero tono locale è sempre la seconda tinta, che le mezze tinte e gli scuri sono più bassi e più freddi, e che i riflessi sono più moderati di quello ci possiamo immaginare. Comprenderassi allora perchè gli antichi ne facessero sì poco uso, pel timore cioè, come io credo, che i panneggiamenti da essi dipinti non comparissero piuttosto di vetro o di metallo, anzichè di lino, di lana o di seta.

Potrà a questo punto il maestro far conoscere all' allievo la scala cromatica, e non solamente fargli osservare le attinenze naturali dei colori fra loro, ma ancora la solidità di ciascuno dei medesimi. Farà osservare che gli oggetti, i quali più colpiscono la vista, esercitano su quell' organo una tale influenza, che facilmente lo possono viziare; e perciò starà attento se il giovine nel copiare il modello esagera alcuna delle tinte che da quello ritrae, e di ciò, quando sia, lo farà avvertito. Si può correggere il difetto di colui che esagera un colore qualunque, facendo esercitare il suo occhio per qualche tempo sur un colore a quello opposto.

Sarà poi cosa sommamente lodevole se il giovine, quando incomincia a dipingere, prenderà anche un' idea di quella parte di chimica che risguarda i colori; e ciò non solamente per imparare a conoscere i processi materiali dei diversi generi di pittura, ma ancora per potere all' uopo fabbricare da per sè quei colori e quelle vernici, che non dappertutto si trovano, e che alcune volte per mala fede e per soverchio amor di guadagno i venditori di tali generi falsificano o alterano, con grave danno di quelle pitture, nelle quali tali colori o vernici sieno stati adoperati.

A questo punto de' suoi studii potrà il giovine vedere le antiche statue che rappresentano esseri divini, ed osservare quelle forme che non si trovano in natura, e che perciò diconsi di un bello ideale, ossia bello di convenzione. Io desidererei (come già dissi altra volta) che entrasse nella mente de' Greci artisti, e si rendesse proprie quelle idee di grande e di semplice, con che essi espressero i loro Iddii ed i loro Eroi. Util cosa sarebbe che il maestro col confronto de' più bei

modelli di ambedue i sessi, messi dinanzi alle statue, facesse osservare al giovine in che si allontanarono i greci artefici dalla natura, ciò che le tolsero e ciò che le aggiunsero per renderla a parer loro perfetta.

Io mi do a credere che tutti questi studii (nei quali il giovine veramente trasportato dal genio e nato per la pittura si sarà assai dilettato) non possano portare al di là di sei anni: cioè i primi due allo studio delle stampe e del rilievo immobile; gli altri due a quello del naturale disegnato; e i due ultimi allo studio dei coloristi e del naturale dipinto. Ecco perciò che ai diciotto anni può il giovine entrare nella classe degli artisti inventori, sicuro di non fare fra quelli, anche provetti, cattiva figura. E se ai diciotto anni non si avrà come Raffaello acquistata fama grandissima (che dei Raffaelli forse non più ne nasceranno), sarà però in grado di acquistarsela indi a non molto con le opere che potrà fare.

Diasi pertanto il giovine con franchezza a inventare e a comporre, scegliendo, se ciò è in sua facoltà, soggetti filosofici, di quelli cioè che istruiscono dilettando, e dai quali gli uomini di tutti i tempi, di tutte le nazioni, possono trarre qualche utile ammaestramento. Si rammenti che le belle arti furon quelle che aiutaron gli uomini ad entrare nella carriera della civiltà, e che la pittura mirabilmente si accoppia alla storia, per rendere più sensibili così i personaggi come i fatti singolarmente degni della pubblica attenzione. Preferisca i soggetti patrii a tutti gli altri, ma non li vada cercando appunto nelle cronache scandalose, e non metta solo in mostra i delitti e le crudeltà de' nostri padri. Scelga invece i più bei tratti d'eroismo e di virtù, non infrequenti certo nella storia italiana, e quelli ponendo innanzi agli occhi della gioventù nostra, cerchi infiammarla di nobile emulazione e del necessario desiderio di gloria.

Prima però di mettere sulla carta o sulla tela le sue idee vada studiando profondamente sui libri; nè si fermi al punto solo che riguarda il soggetto, ma esamini le azioni e le opere dei personaggi che vuol rappresentare, antecedenti e posteriori all'argomento che ha preso a trattare: faccia insomma la conoscenza esatta delle persone, che nei suoi quadri vuole

introdurre. Veda l' argomento sotto tutti i punti di vista, e si determini poi per quel momento che può far meglio comprendere le idee che vuole esprimere. Esamini scrupolosamente le usanze dei tempi e dei luoghi relativi, e non solo delle vestimenta e della foggia delle acconciature, ma ben anche dell'architettura e delle suppellettili; inventi insomma la sua opera in modo che lo spettatore creda trovarsi in quel tempo ed in quel luogo, nel quale l'azione rappresentata succedette.

Formata nell' intelletto la sua invenzione, proceda alla composizione, osservando che il gesto è il mezzo, per cui si esprime con maggior verità e forza l' idea di una scena qualunque; si rammenti dei vasi così detti etruschi, nei quali col solo contorno indicante il gesto si sono espressi i sentimenti più fini, le intenzioni più delicate, e per conseguenza i più complicati movimenti dell' animo. La composizione è l' arte di disporre i personaggi coerentemente all' azione da rappresentarsi, in guisa che il tutto e ciascuna delle parti offrano un insieme gradevole pe' suoi contorni, armonioso pel suo effetto, chiaro per la mente, e capace di produrre sopra i sensi e sopra l' animo dello spettatore una impressione, che l' arte sa render molte volte superiore a quella della stessa natura.

« La concentrazione della luce in un punto del quadro è » un artificio, per mezzo del quale si attrae l' attenzione so- » pra un personaggio, sopra un gruppo, o sopra un oggetto, » di cui giudicasi importante che lo spettatore sia vivamente » preoccupato. Questo mezzo di attrarre l' occhio è propria- » mente ciò che chiamasi *effetto* nell' arte di comporre. » Conviene però guardarsi dal fare abuso di questa massima, poichè la verità potrebbe facilmente venire alterata. Bisogna evitare la troppa arte nel comporre, la quale sarebbe assai peggiore della poca, poichè questa ha prodotto i Quattrocentisti, l' altra i Secentisti: ognuno vede qual differenza! Usi dunque il giovine dell' arte nella composizione, ma quest' arte non si conosca; usi della varietà, senza però nuocere alla unità; usi ricchezza, ma non lusso; usi infine il maggior grado di quella regolarità armoniosa all' occhio ed alla mente, nella quale nè la mente nè l' occhio trovano affettazione o sforzo. Il tipo che ci dà la natura nelle sue produzioni tende

al simmetrico, il quale piace all'occhio ed alla mente; e l'interpetre migliore della natura medesima, il divin Raffaello, tende anch' esso al simmetrico nelle migliori opere sue.

Formata che avrà il giovine artista la composizione, passi a studiare le singole parti dal naturale: e per far ciò acconciamente, vada indagando qual modello più si avvicina a quella certa idea che egli si sarà formata nell'intelletto; e trovato che l' abbia, lo ritragga con matita o con carbone sulla carta bianca o colorata, e sempre sia il cartone della grandezza del quadro. L' avere quel potentissimo ingegno di Raffaello usato di fare i cartoni anche quando doveva dipingere opere a fresco, deve bastare a raccomandarne l' uso a coloro che intendono alla perfezione. Sia però il cartone fatto con facilità e prestezza, acciò la fantasia non si raffreddi a scapito del quadro. Segni sempre il giovine i dintorni anche di quelle figure che debbono essere coperte dalle vestimenta, e ciò non solo perchè sieno situate al conveniente luogo e nella dovuta proporzione, ma anche perchè il panneggiamento soprapposto vada a ritrovare le principali articolazioni del nudo, affine di potere a prima vista discernere chiaramente il movimento di esso. Ritratto che avrà l' ignudo intero, finirà poi quel membro che gli bisogna. Che se mai il giovine volesse anche di quest' uso, cioè di segnar prima l' intiero nudo, un qualche esempio, lo avrà in Raffaello, ove potrà vedere, specialmente nei disegni originali della Disputa e della Scuola d' Atene, non solo copiati gl' ignudi delle figure dai modelli viventi, ma benanche le berrette che questi tenevano in testa in quel momento: tanto quel sommo era imitatore scrupoloso del naturale!

Un uso quasi generale fra i pittori, che io credo pernicioso, è quello di collocare tutti i modelli, che servir debbono per un quadro, sempre nello stesso luogo ed allo stesso grado di luce; onde tanto viene illuminata ed ombreggiata la prima figura, quanto quelle che dalla medesima trovansi distanti. Consiglierei pertanto il giovine di procurarsi uno studio sufficientemente grande, nel pavimento del quale possa formare una graticola di palmi, di piedi o di braccia quadrate, la quale, corrispondendo ad altra simile graticola prospettica fatta nel cartone, aiuti a collocare i modelli a quella luce che

si deve ed a quella distanza che conviene. Anche i modelli per le pieghe si dovranno situare ai respettivi luoghi, ed allora senza bisogno di far calcoli per la gradazione della luce e delle ombre si potrà vedere il vero effetto della natura.

Molti pittori sì antichi, sì moderni, hanno usato di fare dei piccoli modelli di terra o di cera, e quelli vestiti, situarli nel modo immaginato nella composizione; e ciò affine di vedere l' effetto del tutto, le ombre portate e gli sbattimenti. Io non disapprovo tal uso come quello che tende cogli altri a far fare il meglio possibile.

Intenda il giovine a ritrarre nel suo cartone il bell' equilibrio delle linee, l' armonia de' contorni, la purezza delle forme, la giusta relazione del carattere di ciascuna età, di ogni soggetto. Per la espressione faccia uso de' ricordi fatti dal naturale sui suoi preziosi libretti, e presenti con verità tutte le passioni ed i moti dell' anima, le gradazioni di sentimento e di carattere in tutta la loro varietà. Ma una tale espressione desidererei anch' io che indicasse meno il sentimento passeggiero della passione che vuolsi esprimere, di quello sia l' espressione abituale degl' individui che rappresenta. Può per questo il giovine rammentarsi le opere de' Greci, e se crede di dare alle sue figure una espressione più dignitosa moderandola com' essi, lo faccia, poichè io non so approvare quella sforzata espressione che è più un'imitazione dei mimi che della vera natura, ed è perciò copia di copia. Saprà bene il giovine che un maggior grado di civiltà ammette minor forza di gesto e minor grado di espressione sulla fisonomia, perchè colui che è più assuefatto a signoreggiar le passioni, meno le fa trasparire sul volto e nei gesti. Non sarebbe perciò lodevole se a tutti i personaggi che rappresenta désse un' espressione eguale, qualunque fosse la loro età, il loro carattere, il loro grado ed il tempo in cui sono vissuti.

Studi i panneggiamenti sul modello vivente, quelli almeno che far si possono in breve tempo, e si rammenti che le pieghe dei panni di qualunque figura « non devono nascondere » l'atto della medesima, ma secondarne in modo i lineamenti, » che non generino ambiguità o confusione intorno alla sua

» vera attitudine. » Come pure osservi che « nessuna piega
» con l' ombra della sua profondità tagli alcun membro, cioè
» che non paia più profonda la piega della superficie del
» membro vestito. E se figura personaggi vestiti di più abiti,
» faccia in modo che non sembri l' ultimo ricoprire le sole
» ossa, ma ancora la sua carne insieme con quelle. » Vesta
perciò le sue figure nel modo più naturale con poche e scelte
pieghe, come fecero Andrea, Fra Bartolomeo e Raffaello,
procurando però d'ottener sempre della novità nei partiti delle
medesime.

È principalmente nel disegno, ove si conosce lo stile del
pittore; procuri dunque il giovine di formarsene uno tutto suo,
e che dagli altri tutti si distingua. Mai, dice Leonardo, non
deve il pittore imitare la maniera di un altro, perchè sarà
detto nipote e non figlio della natura. I grandi ingegni, segue
a dire, si fanno una maniera che tolgono dall'idea e dalla
foggia con cui veggono la natura; coloro, il cui ingegno meschino
non li rende capaci di formarsi una maniera da sè,
scelgono fra i maestri colui che loro va più à genio, lo seguono
a passo a passo, ed aggiungono i proprii difetti a quelli
del loro esemplare. Convien farsi una legge d' imitare i grandi
artisti nella nobiltà de' loro pensieri, nel sublime delle loro
idee, non mai nella loro maniera e nel loro stile.

Non si può finire di parlare del disegno senza dire alcun
che della grazia: ma la grazia siccome non si definisce, così
non s' insegna, e colui che non l' ha ricevuta in dono dalla
natura non isperi di conseguirla giammai. Meglio sarà che il
giovine guardi le opere di Raffaello per vedere in che consista
la grazia, essendo esso il pittore delle grazie. Si rammenti
che la grazia sdegna chi troppo la ricerca, e che le contorsioni
e l' affettazione non sono la grazia, ma l' eccesso e
l' abuso di quella. Cerchi dunque a tutto suo potere di sfuggire
quella sgraziata grazia, che invase le menti di molti pittori
dopo l' epoca di Raffaello.

Finito che sia il cartone, io credo cosa utile di fare un
bozzetto affine di vedere la disposizione de' colori; e per
questo molto piacemi l'idea del Monti, esimio pittore vivente.
Propone esso di fare i bozzetti in carta anzichè sulla tela, e

piuttosto in colori ad acquerello che a olio, incominciando dal fare il disegno a chiaroscuro con l' inchiostro della china per quindi colorirlo. Assegna di ciò la sua buona ragione, ed è quella di non esser traditi nella disposizione delle masse del chiaroscuro dall' abbaglio de' colori, la qual cosa non di rado succede.

Nel colorire si attenga alla natura, facendo uso di quei precetti che avrà ricavato dai grandi maestri dell' arte, Giorgione, Tiziano, Fra Bartolommeo, Correggio, Raffaello. Io penso che il pittore possa esprimere le sue idee con poche tinte succose ed armoniche, e che debba far parco uso di quello sfoggio di colorito, che abbagliando gli occhi dell' ignorante volgo ributta il vero filosofo. Il qual filosofo desidera che non i sensi, ma il cuore vadano a ferire le cose dipinte. Si rammenti in proposito il timore del Pussino, il quale essendo a Venezia scriveva: « È tempo che me ne vada da questo » paese; sento che diverrei coloritore. »

I colori nella pittura, dice lo stesso Pussino, sono come i versi nella poesia; sono le grazie che queste due arti impiegano per persuadere. Ora, siccome nella poesia non istà la bellezza nell' abbagliante suono di clamorosi versi, ma nella semplicità e convenienza dell' espressione, e nel suono dolce ed armonioso; così anche in pittura la semplicità e l' armonia saranno sempre preferibili al frastuono degli svariatissimi colori. Credo però che diversi generi di colorito convengano alla diversità de' soggetti, e che ad una composizione tranquilla sia adattato un colorito vago e di poche ombre; come, al contrario, in quei soggetti che esprimono azioni energiche, violente e di grande espressione, siavi mestieri di un effetto più vigoroso non solo, ma ben anche di colori più risentiti.

In questo pure il giovine tenga per tipo l' Urbinate, e vedrà come col variare dei soggetti divenga esso, di vago e piacevole coloritore, tetro e severo; e come col variar delle tinte locali produca sempre quell' effetto che il soggetto medesimo richiede.

Stia molto attento il giovine a tener bassi i toni locali, e cerchi di arrivare a quel succo di colore, a quella forza ed a quell' armonia che ottennero i Cinquecentisti, col sussidio

delle velature, più che coll' impasto. Si avvedrà coll' esercizio di quant' aiuto sia questo mezzo per inforzare, render vivace o modificare il colorito delle carni, e come senza le velature non possano farsi de' bei panni svariati, vivaci ed armonici. Vedrà che con le sole velature potrà ottenere quella trasparenza e quel vigore, che colla pittura d' impasto non si ottiene, e con tal mezzo potrà arrivare alla sublimità degli antichi; poichè gli antichi sono stati convinti che la trasparenza era una condizione importante per ben colorire, e quantunque abbiano tenuto diverse vie (cioè alcuni col cominciare e finire le opere con leggerissimi colori, ed altri preparando d' impasto ed ultimando con le velature), pure lo scopo e l' effetto è stato il medesimo, imperocchè è egualmente trasparente un quadro di Fra Bartolommeo eseguito col primo metodo, quanto un quadro del Tiziano fatto col secondo.

E per dire una parola anche dei mezzi materiali dell' arte, sarà bene che il giovine faccia un' accurata indagine de' varii modi di mettere il colore sulle tele e sulle tavole usati dagli antichi; e vedrà come dalla maniera di collocarlo dipenda in gran parte la verità dell' imitazione. E siccome il giovine istruito col nostro metodo non avrà veduto se non di passaggio e per caso i pittori che si succedettero da Raffaello fino a noi, così non potrà mai prendere quel gusto perverso del dipingere di tocco; gusto che invase le menti di quasi tutti i pittori dei due secoli ora trascorsi, e del quale non si vede traccia fino alla morte dell' Urbinate. Lo stesso Michelangelo (nato per fare sbalordire il mondo col trascendente suo ingegno e per rovinar tutti coloro che lo imitano) ha aborrito dal dipinger di tocco, ed ha condotto il colore con molta pulizia e finitezza. Eppure chi meglio di esso avrebbe potuto dipingere di tocco o, come oggi si dice, con bravura? Ma vide bene che quella non era la via d' imitar la natura, sempre compita nelle sue produzioni, e perciò se ne astenne. Io non consiglio già di tormentare i colori con una estrema finitezza, chè anzi una certa libertà nel maneggiarli col pennello è necessaria; ma intendo dire che questa libertà abbia i giusti limiti che le dettero i Cinquecentisti, che non degeneri, cioè, in istrapazzo nè in durezza.

Faccia anche il giovine un' altra accurata indagine, e sia quella di assicurarsi, per mezzo di replicate osservazioni ed esperienze, se i pittori della seconda e terza epoca mescolassero con i colori resine e vernici, come opina molto ragionevolmente il Merimè. La scoperta di questa verità potrà forse fargli ottenere quella bella fusione e quello smalto, diciam così, di colore che ebbero quei sommi, e che invano cercheremmo di ottenere col solo uso dell' olio di noci, di lino o di papaveri. « L' uso del solo olio (dice l' Ab. Requeno) » non ci darà mai grandi pittori, come mai ce ne ha dati per » il passato. » Anche sulle vernici da darsi ai quadri, compiuti che siano, sarà bene che faccia il giovine uno studio, affine di vedere quale veramente sia la migliore, e per la conservazione delle pitture e per meglio goderle. Esaminerà se la nostra di mastice ed essenza di terebentina sia un poco troppo fragile e facile a disciogliersi, e per conseguenza ad asportare le velature insieme con essa, una volta che i nostri quadri avessero bisogno di essere ripuliti. Vedrà allora se convenisse di fare una vernice chiarissima di copale, e darla sopra i dipinti asciuttissimi che sieno, per quindi passarne altre mani di mastice da asportarsi quando è sudicia, senza nuocere in alcun modo ai colori difesi dallo strato della copale.

Dette le mie idee sul metodo d' insegnamento, sarebbe ora da aggiungere alcuna cosa sulle qualità morali che dovrebbe avere un pittore per esser perfetto; e per nulla omettere di ciò che io penso, accennerò anche su questo il mio qualunque siasi parere.

Dirò dunque che il pittore dovrebbe essere sobrio in tutto per non isnervare quella energia dell' intelletto, di cui tanto abbisogna. Dovrebbe esser modesto e dubitar sempre delle cose sue, poichè, come dice Leonardo, quel pittore che non dubita, poco acquista. A tal effetto dovrebbe sentire il parere di tutti, anche degl' indotti nell' arte; poichè, siccome tutti gli uomini giudicano delle imperfezioni di natura, così potranno giudicare delle imperfezioni dell' arte nostra, la quale non è che un' imitazione della natura medesima.

Si rammenti il pittore che possono fargli maggior vantaggio i biasimi de' nemici che le lodi degli amici, e quando

per altrui avviso scopra alcun errore nell' opera sua, non sia pigro a correggerlo, acciò pubblicandola non palesi insieme con quella la sua ignoranza; imperciocchè la pittura, segue a dir Leonardo, non muore come la musica, ma dà per lungo tempo testimonianza dell' ignoranza dell' artista. Desidererei che il pittore sfuggisse come peste quella tiranna de' popoli e degl' ingegni che chiamasi *moda*. Lasci gli uomini rendersi ridicoli quanto essi vogliono coi sempre rinascenti capricci di lei, e le nazioni farsi schiave in ciò le une delle altre; ma non voglia egli con l' esempio suo approvare il ridicolo degli uni, non aiutare la schiavitù delle altre. Mai novità in fatto di belle arti, se non quella di dare una disposizione e una espressione variata a quei soggetti, che altri prima trattarono. Il gusto per la novità che va lungi dalla natura e dai grandi maestri, può illudere un momento, perchè ogni novità piace; ma non reggerà però alla fredda e severa critica di coloro che verranno dopo di noi, i quali confronteranno le opere nostre coll' eterno Esemplare e con i migliori imitatori di quello. Dante quantunque abbia scritto nell' infanzia della lingua italiana, sarà sempre un classico di bellezza, ed avrà la venerazione e gli omaggi dei secoli, finchè parlerassi questa divina favella. Così il Masaccio, quantunque abbia operato nei primordii dell' arte, sarà sempre l' archetipo di essa, e la sua fama non temerà l' oblìo de' secoli avvenire. E perchè ciò? Perchè sì l' uno e sì l' altro furon figli della bella natura. Rispetti il giovine l' altrui opinione, ma non la segua, se non in quanto essa è conforme a quei saldi principii che ha imparati. Sia contento di far meglio che può e sa, non biasimando gli altri, nè invidiando coloro che più dal caso e dalla volubil fortuna vengon protetti, che dalla giustizia. Gli sia di conforto che il suo nome verrà collocato dai posteri in quel luogo di onore che si è acquistato, e tenuto in quella venerazione che merita colui che seppe affrontare il disprezzo degli stolti, e la stessa miseria se fu d' uopo, anzichè tradire vilmente il sentimento della propria coscienza. E la propria coscienza vuol essere rispettata sopra tutto: perciò badi bene il giovine nostro di non servir mai se non al dovere, e non faccia mai dell' arte sua uno strumento di adulazione, e molto meno di

corruzione. Pur troppo le arti tutte, non che la pittura, hanno già tanto servito ad ogni sorta di adulazioni, di piaggerìe, di avvilimenti, che il mondo ha quasi dovuto vergognarsi di loro. È ormai tempo di cessare da ciò, e di far sì che le arti ancora si facciano maestre di quelle verità, che odiose ai grandi, odiose ai piccoli, esse meglio che altri possono fare accette a tutti. Ma ciò che più mi duole ancora, è quanto le arti, e specialmente la pittura, coll' oscena laidezza delle sue figure hanno servito alla corruzione del costume. E oggi pure il danno e la vergogna durano, che v' è pur sempre chi si compiace in quelle figure, e sempre si trova chi le moltiplica. Non mai certamente l' artista nostro : il quale non solo aborrirà dalle lascivie di questi, ma cercherà con ogni studio che ne' suoi quadri non sia mai niente di men che decente, di men che modesto ; ed a coloro che inverecondi gliene chiedessero, rammenterà che fino i filosofi pagani riprovaron certe pitture, come efficaci a infiacchir gli animi e disporli al delitto; e più de' Pagani averle i Padri e i Concilii della Chiesa cristiana riprovate. Non essere poi sempre in potere dell' artista il tòrre dagli altrui sguardi le opere immodeste che potesse aver fatto, e l'esempio di Leonardo nostro far paura, il quale, come ci dice il Vasari « vicino a morire faceva co-
» noscere il gran rimorso che sentiva sulla coscienza per avere
» offeso Iddio e gli uomini, non avendo sempre adoperato
» nell' arte sua come a pittore cristiano si conveniva. »

Desidererei poi che la modestia stessa del nostro artista lo facesse esser discreto nel chieder la mercede delle opere che fa, acciò apparisse chiaro non esser il guadagno primo movente dell' animo suo, ma bensì quella gloria che si acquista per la virtù, essendo la virtù gran mercede a se stessa. Vorrei che in ciò imitasse il modesto Pussino, il quale non mai disputava sul prezzo delle opere sue, e rinviava il denaro a coloro che gli mandavano una somma maggiore di quella che egli credeva di meritare: la qual cosa si legge che facessero altri celebrati pittori.

Questo suo disinteresse non solamente concilierà ad esso gli animi delle oneste persone, ma sarà fonte di maggior guadagno, imperocchè moltiplicherà a se medesimo le alloga-

gioni di opere sempre nuove. Ed a chi mi obbiettasse non potere allora il pittore con piccoli guadagni conservarsi nel suo grado e in quella decenza che deve, gli direi che, invece d'imitare il fasto e l'alterigia di Apelle, imitasse anche in questo il lodato Pussino, il quale mancando di servi faceva lume da se medesimo, essendo notte, a coloro che andavano a visitarlo; e compassionato egli una volta da un tal Monsignore perchè non avesse almeno un servo, potè dargli quella risposta da vero artista filosofo: « Ed io compatisco infinita- » mente Monsignore per averne un sì gran numero. »

Nè con questo voglio già dire che non debba sentire l'artefice la dignità sua, e non chiedere quella giusta retribuzione che si deve alle sue pregevoli fatiche ed ai suoi onorati sudori; ma intendo che non esiga quelle esorbitanti somme che oggi si dànno, anche non chieste, a certuni che vanno di paese in paese a divertir gli uomini, i quali par quasi che facciano del divertimento il loro unico scopo. Vorrei infine che il pittore fosse largo de' suoi consigli e del suo aiuto a chi vi ricorre, nè mai negasse a veruno d'insegnare ciò che ei sa, come faceva il gentil Raffaello, del quale si legge che non mai ricusasse il suo consiglio e la sua opera a coloro che di ciò lo richiesero.

Se un ordine simile di studii venisse secondato dal ritorno del gusto per la pittura nelle persone favorite dalla fortuna e costituite in dignità, le quali volessero, come altra volta facevano, incoraggiare le arti belle e chi quelle degnamente professa, io non dubito che vedrebbonsi rifiorire, come dissi, i bei tempi di Leone e di Giulio, poichè non mancano già grandi e belli ingegni all'Italia, ma bensì chi quelli diriga, favorisca e protegga.

E qui potrei mostrare ai Grandi, ai Magnati ed ai Regnanti un bel tipo da imitare nel nostro amatissimo Principe, il quale dalla naturale sua magnanimità eccitato non cessa mai di dar prove del suo squisito gusto e del suo retto sentire siccome in tutt'altro, così in fatto di arti belle, ed incoraggia i cultori di esse con munificenza veramente reale. Possa un sì bell'esempio venir da molti imitato per la gloria loro maggiore, pel bene delle arti e dei buoni artefici.

SOPRA ALCUNI DIPINTI A FRESCO

RESTAURATI AD ENCAUSTO

LETTERA AL PROF. GIOVANNI ROSINI.

Egregio Professore,

Fin da quando voi con molta gentilezza nell'autunno decorso m' accoglieste nella vostra casa, e voleste onorarmi con ricevere le mie operette sull' arte che professo, e molto più col farmi conoscere l' opera grandissima che stavate compilando sulla pittura italiana, desio mi prese di farvi per iscritto qualche modesta osservazione su ciò che voi in quell' opera diceste del nostro Berlinghieri, e francamente ve ne manifestai il pensiero; al quale voi, come quegli che siete di nobilissimo animo fornito, applaudiste. Ora un tal desiderio mio manderò presto ad effetto, se Dio mel conceda; poichè già sto raccogliendo la materia a tal fine. Frattanto però ch' io mi do a credere di poter confermare al mio Berlinghieri la gloria d' avere cogli altri maggiori di quell' epoca contribuito al risorgimento dell'italiana pittura, un altro soggetto non men degno del primo mi si para dinanzi spronandomi a scrivervi questa mia, ed un tale soggetto a me lo forniscono gli *Atti* del celebre Consesso Pisano testé venuti alla luce. Ebbi io pure la bella sorte di essere ammesso a quelle adunanze, ove il fiore della dottrina italiana era per la prima volta convenuto in assemblea generale sotto gli auspicii d' un Principe tanto saggio, quanto illuminato; ma tardi le mie occupazioni, e più di tutto la mia vacillante salute, mi permisero d' intervenirvi.

Perdeva dunque col mio sostare la eloquentissima arringa vostra detta innanzi alla statua dell'immortal Galileo: la quale arringa, quantunque poi fossemi da voi, egregio Professore, gentilmente donata a stampa, non fu però mai come se dalla bocca vostra medesima avessila io udita recitare. Perdeva pure non poche di quelle conferenze sulle scienze chimiche, le quali tanto avrebbon potuto istruirmi; ma ciò che più mi duole, perdeva una Sessione, in cui chiedevasi a quei dotti un mezzo, se pur vi fosse, da preservare le classiche dipinture del Cimitero Pisano dall'estrema ruina. Più fortunato di me ebbe agio di ragionare su tale importantissima materia il mio ottimo amico, l'egregio professore Biscarra di Torino che colà trovavasi. Esso fu d'opinione, come apparisce dagli *Atti* sunnominati, di doversi soltanto riparare ai danni ulteriori che avvenir potrebbero a que' divini affreschi dagli umidi e dai venti marini, col chiudere quel vasto recinto di forti invetriate: al qual parere del professore Biscarra assentiron molti dei riuniti. Io pure, se fossimi trovato presente a quel colloquio, tra per la venerazione che ho pei dipinti del Camposanto Pisano, e la reverenza che avrei avuta per gli illustri uomini che così opinavano, mi sarei taciuto. Sebbene però al sentire l'opinione del celebre Orioli avrei forse rotto il silenzio mio, ed al nome di cera punica mi sarei rammentato quante e quali indagini io aveva fatte sui varii metodi di dipingere e di preservare le dipinture degli antichi, e forse avrei modestamente detto dinanzi a quel venerando Consesso: Un esperimento tale, quale oggi il propone l'illustre Orioli, è stato da me eseguito or sono nove anni, e con qual prospero successo voi tutti vedere il potete, solo che vi piaccia di venire a Lucca. Che sia poi la verità ciò che asserisco, potrete agevolmente vederlo consultando il tomo VIII degli *Atti* della R. Accademia nostra, in cui il metodo ch'io tenni nel restaurare una Cappella, dipinta in prima a buon fresco, è concisamente descritto. Tanto forse avrei detto, e poi mi sarei rimasto in silenzio, quasi ardito avessi dir troppo. Ma che troppo non avrei asserito sì dicendo, io lo verrò ora dimostrando a voi, Professore degnissimo, col descrivervi qui di nuovo il modo da me tenuto nel restaurar quel dipinto.

Io non so, se prima dell'anno 1831 vi sarete mai abbattuti a vedere la Cappella dipinta da maestro Amico da Bologna nella nostra grandiosa Basilica di San Frediano, a man sinistra di chi entra in chiesa per la porta laterale. Se vi è venuto fatto di visitarla innanzi a quel tempo, l'avrete osservata così mal concia, ed in tal pessimo stato condotta, da farvi quella vista dare addietro di qualche passo. Alcune parti erano solo visibili di quel dipinto; le più cadute o guaste, sia per l'umido che dalla vôlta della Cappella proveniva, sia pel sole ed il vento che spesso dalle mal custodite finestre vi entravano. Tutto in somma era ruinato al segno da non riconoscere più affatto in taluno di que' dipinti il soggetto rappresentatovi. Volle la Deputazione sopra le belle arti riparare, se pur si poteva a tanto danno, ed a tal uopo pensò far venire di fuori un qualche restauratore di affreschi. La somma però da taluno di essi richiesta fu assai grave, per la qual cosa la Deputazione ristette dal suo pensiero, nè sapea che risolvere. Mi sovvenne allora degli studii da me fatti a Roma, quando l'ottimo Canova mi scelse per operare alcune cose a buon fresco, e quanto questi m'incoraggiasse a tentare un qualche sperimento d'encausto, genere di pittura così bello e col quale i Greci si erano renduti cotanto celebri. Mi sovvenne pure delle osservazioni da me fatte sugli antichi dipinti ercolanensi e pompejani, quando, nella Galleria del principe Poniatowski, io andava ad ammirare le bellissime copie che il mio Minardi ne ritraeva per conto di quel ricco e munifico signore. Aveva io, per secondare i desiderii dell' insigne Canova, fatto mille sperimenti con la cera: aveva studiato in Plinio, nel Cailo, nel Requeno, nel Baceliero, nel Lorgna, nel Millino, nel Cennini; ma poco aveva operato che meritasse di esser visto; sebbene la testa di un San Giovanni, ch'io feci nel muro del mio studio con quel genere di pittura, si attirasse gli sguardi, e sarei per dire l'approvazione del difficile Landi. Tornato in patria, aveva rinnovato i miei tentativi, e la fortuna erami stata alquanto più propizia, imperciocchè alcuni saggi di pittura ad encausto furon veduti con qualche gradimento. Soprattutto poi io era soddisfatto d'una specie di vernice ottenuta con la cera senza mescolamento alcalino, la

quale posta sulle dipinture, liquefatta indi col fuoco e dipoi fregata con pannolino, prende un lucido, che, nulla offendendo la vista, ridona alle cose dipinte la primiera freschezza e vivacità: il qual effetto sembra s'ottenesse pure, al dir di Plinio, colla celebre vernice d'Apelle. Anche della cera sciolta nell'acqua per mezzo dell'alcali, e proposta dal sunnominato Baceliero, andava io qualche volta adoperando, ma aveva sostituito alla potassa ed alla soda l'ammoniaca, come quella che, più facilmente evaporando, meno attrae l'umidità dell'aria. Incoraggiato da queste prove, proposi alla Deputazione nostra di fare alcuni saggi di restauro col mio modo su quell'antico dipinto, i quali, o sarebbon venuti bene, e si poteva ire innanzi; o male, e sarebbesi desistito dall'impresa. Approvata la proposta mia, furon immediatamente alzati i ponti per metter mano all'opera; ma innanzi feci da un esperto architettore visitare il tetto e la vôlta della Cappella. Il primo fu risarcito, ove mancavano tegole e canali, e la seconda fu catramata con pece e olio di linseme, bollito con litargirio. Assicuratomi così dall'umidità, feci con grandissima diligenza toglier via tutta la polvere, ed il fumo delle candele e degli incensi su quella lunetta, ov'è effigiato Cristo Gesù, che morto e deposto dalla croce viene dagli amorevoli suoi collocato nel monumento; e questa operazione io la feci fare con midolla di pane alquanto fresco, e vi fu impiegata molta pazienza, e non pochi giorni. Fornita che fu cotale operazione, feci rimettere da abile muratore lo scialbo caduto, e fermare il cadente con chiodetti di rame, ed in più che sedici luoghi, se ben mi ricordo, fu un tale scialbo rimesso. Asciutto il nuovo intonaco, diedivi sopra una vernice di cera sciolta con l'essenza di spigo, quindi diluita coll'alcool, e finalmente coll'acqua; scaldai poscia tal vernice, e le feci prendere il lucido con una spazzola di morbidissimi crini, come quelle, di cui altri servesi a spolverare i velluti. Tornaron così a vedersi i toni locali della dipintura nel loro stato primitivo, anzi forse più diafani e vigorosi; potei allora agevolmente riunire con i colori sciolti in una tempera d'ovo e cera i pezzi mancanti, ed infine soprapposi al tutto la stessa vernice. Il giudizio della Deputazione fu favorevolissimo a que-

sto saggio di restaurazione, così che potei andare innanzi e rimettere quella Cappella nello stato, in cui ora si vede. Che se non si fosse opinato di lasciare alcuni pezzi di scialbo bianco nella vôlta, ma fossesi anche su di quelli cercato di uguagliare coi nuovi colori il vecchio dipinto, io mi penso che maggior piacere avrebbe destato la vista di quella Cappella nel forestiere, artista o amatore ch' ei si fosse, il quale o poco o nulla sarebbesi addato di quei restauri, come non s' avvede ora de' molti che ivi sono. Fu tanto infatti l' amore e la diligenza che misi in quella restaurazione, e nell' eguagliare le tinte e lo stile dell' antico, ch' io stesso sarei oggi assai imbarazzato se indicar dovessi ad uno ad uno que' mille piccoli pezzi che da me furon rifatti. Veduta ch' ebbe questa Cappella il nostro valente architettore signor Nottolini, pensò di far restaurare una figura della Libertà, assai malconcia, in uno de' cortili del Palazzo reale. È quella Libertà opera del Testa nostro, la quale, essendo dipinta in luogo esterno, è perciò esposta a tutte le intemperie. Pure, se non fosse che la polvere a lungo andare vi si è appiccata sopra, e la vela alcun poco, nulla avrebbe quel restauro sofferto, come non hanno sofferto gli altri parecchi che io ho fatti in questa nostra città, e che tutti posson vedere a talento loro. Furono appunto que' restauri che m' incoraggiarono a tentar di nuovo qualche prova d' encausto, e furon quelle prove che mi confortarono ad intraprendere un' opera nell' Abside della bellissima Basilica di Sant' Alessandro Maggiore (che il serenissimo signor Duca nostro, amatore passionato della veneranda antichità, non meno che delle arti belle, ha fatto a proprie spese restaurare), opera che per ordine di esso signor Duca sto ora facendo. Della quale, e della maniera mia d' eseguirla, dètti cenno nel Giornale patrio di N. 13 del decorso anno 1839, con una lettera indiritta al valente compilatore di quello. Dopo il qual cenno fui interrogato per iscritto da più artisti, sì italiani e sì stranieri, affine d' avere maggiori schiarimenti sul metodo da me adoperato; ed uno fra quelli che sì fattamente mi onorarono, e di cui piacemi far qui speciale menzione, fu il chiarissimo Raoul-Rochette, Membro dell' Istituto di Francia, il quale volle avere minutissima contezza

della maniera mia d'adoperare l'encausto. E queste domande che vennermi fatte da diverse parti, mostrano, a parer mio, la tendenza che v'è negli animi degli artisti di tornare a questo bel genere di pittura, col quale i Greci operarono tante meraviglie. Il restauro dunque della Cappella testè descritto, e quelli del Palazzo reale, di San Martino, di San Giusto e di San Frediano, sono uno sperimento assai grande del modo di restaurare le dipinture con la cera, proposto con molta saggezza dal professore Orioli pel Campo santo Pisano. Del quale sperimento volli scrivere a voi, egregio Professore, non tanto per istabilire la priorità di quello, e per far vedere che non mi sto neghittoso, com' altri forse può dare ad intendere, quanto per confortarvi a usar del potere che debbon darvi su i concittadini vostri le virtù vostre ed il vostro sapere, per indurli a fare tutte le diligenze, affine di preservare dalle ingiurie del tempo distruggitore il più bell' ornamento di Pisa (e direi quasi d' Italia) le pitture del Camposanto. E nell' incitarli a mettere in opera il consiglio di quei dotti, che dissero doversi quelle racchiudere entro forti invetriate, esortateli a non trascurare pur l' altro, che è ottimo, di restaurarle o almeno impedire che succedano danni ulteriori, col ricoprirle d' una vernice di cera, o encaustica che chiamare si voglia. Fate però conoscer loro (e di ciò vi scongiuro per quell' amore che alle nostre arti portate), quando prender volessero quest' ultimo consiglio, la necessità di giovarsi all' uopo di artefici', cui poco stia a cuore il guadagno, molto l' onore; che amino passionatamente le opere di quelli antichi maestri e padri della dipintura italiana, e ne seguano lo stile il più possibile, anco col risico d'essere chiamati *puristi;* e che infine si facciano scrupolo di sperdere anche un atomo, dirò così, di ciò che è antico. In cotal modo adoperando i Pisani, daranno, a parer mio, un novello saggio di ben provvedere alla gloria loro; e voi, egregio Professore, porterete il vanto d' avervi non poco contribuito. Continuate, o illustre Professore, ad impiegare i molti vostri lumi e il grande ingegno vostro a giovamento delle arti italiane: che da tal nobile esercizio ritrarrete onore e gratitudine non solo dagl' Italiani, ma dagli stranii benanche. E di ciò ch' io dico

vi sieno arra le onorificenze testè impartitevi dal Re dei Francesi.

State sano, egregio Professore, e me tenete sempre nella grazia vostra, che io vi amo quanto vi stimo, cioè infinitamente.

Da Lucca, il 31 luglio 1840.

SOPRA UN DIPINTO AD ENCAUSTO

LETTERA AL SIGNOR RAOUL ROCHETTE

Membro dell'Istituto di Francia.

Egregio Professore,

Poichè foste così gentile da indirizzarmi una vostra lettera affine di aver contezza del mio modo di operare l'encausto, avendo io ora ultimato un lavoro di quel genere, assai grande da poter giudicare con sicurezza del metodo da me prescelto, mi è venuto in cuore, per corrispondere a tanta gentilezza vostra, di darvene un succinto ragguaglio. Possa questo, che io credo primo sperimento italiano, invogliare altri a perfezionare un metodo di pittura che, per quanto io penso, non ha l'eguale.

Si trattava, come già vi dissi in altra mia, di dipingere l'Abside di una antichissima Basilica Longobarda dello stile più puro, e dalla quale l'ottimo signor Duca nostro ha fatto togliere a sue intere spese tutte le aggiunte e le innovazioni che la deturpavano, ridonandola così alla sua semplicità ed al suo splendore; si trattava di dipingere quel Tribunale per ordine di un Principe quanto protettore magnanimo delle arti e degli artefici, altrettanto dotto e versato nelle scienze sacre e passionatissimo per la veneranda antichità; si trattava infine di dipingervi un soggetto analogo a sì bel tempio, e che per lo stile richiamasse alla memoria i tempi, in cui l'Abside fu edificata, cioè i primi del secolo quartodecimo. Tutte queste considerazioni mi confortarono a tentare un'opera, la quale, per

quanto le mie forze lo permettevano, richiamasse al pensiero le massime nobili e severe dei pittori greci del Medio Evo, e quest' opera volli farla col modo di quei pittori medesimi, cioè col metodo encaustico.

Io non vi saprei dire la ragione, perchè fin dalla mia più tenera età mi sia sempre sentito attrarre da questo stile di pittura a preferenza di quello usato dai moderni, anche sublimi. Sembrerebbe forse cosa ridicola a molti, se dicessi che io a Roma, a preferenza del bello moderno, cercava le pitture e le sculture pressochè informi delle Catacombe e dei mosaici! Eppure se il dicessi, non direi che la semplice verità. Io vedeva, come vedo tuttora, in quei monumenti l' arte decaduta sì, ma pure nelle sue massime sempre nobile, sempre grande, perchè sempre semplice, sempre naturale. Quelle pitture e quei mosaici, quantunque espressi con deboli mezzi, non cessano d' ispirare una venerazione ed un rispetto, che spesso non ispirano le moderne immagini. A me sembrava che quello stile elevato, severo e magnifico al tempo stesso, sciogliesse quel grande antico problema, tanto adatto per le cose auguste della nostra religione: « La magnificenza nella semplicità. » Quella, dirò così, profusione di ornamenti, quello sfoggio di preziose pietre, quei fondi d' oro, tutto colpisce lo sguardo e serve mirabilmente a dare un' idea (sia pur materiale) delle ricchezze celestiali. San Giovanni, quando descrive la celeste Gerusalemme, non parla che d' oro e di gemme, ed il Sommo Sacerdote degli Ebrei era coperto di porpora, di bisso, d' oro e di pietre preziose.

Non vediamo, è vero, nelle immagini della Madre di Dio, operate in quel tempo, quei tratti delicati e seducenti, con i quali Raffaello ha formate le sue inimitabili Madonne, ma vi si trova in compenso una gravità attraente, qual si conviene a cosa più che umana. Sarebbe mai una bellezza troppo mondana quella che molti moderni famigerati hanno dato alle Vergini da essi dipinte? Lascio ad altri la risposta.

Io ho voluto dirvi questo, perchè sappiate che nel genere sacro sono più che *purista*, e per farvi conoscere con quanto amore io mi accinsi a trovare un soggetto conveniente a quell' augusto luogo. Dissi a trovare un soggetto, perchè do-

vete sapere come il nostro magnanimo Principe, quanto ama di fare operare gli artisti, altrettanto aborre dall' incepparne l' immaginazione col prescriver loro i soggetti da trattarsi; e se io ho dipinto per esso il primo Concilio, e sto ora dipingendo la morte del santo re Lodovico, ciò è stato per mia scelta e non altrimenti per suo comando. E in questo opera da quel saggio Principe che egli è, poichè ogni pittore ha un'indole sua propria, e riesce meglio in quei soggetti, ai quali l' animo suo si sente inchinato; ed io non so quanto buon senno avrebbe dimostrato colui che al fiero Astigiano avesse chiesto un dramma sullo stile di quelli del mellifluo Metastasio! Dio volesse che così pensassero tutti i mecenati, che non sariano i pittori costretti a tener sempre dinanzi agli occhi i veleni, gli stili, i patiboli, per ritrarre tutto che d' obbrobrioso facevasi dai nostri avi in quei secoli di ferro! Scelsi dunque il più venerando soggetto che la nostra Religione santissima ci presenti, cioè la Madre di Dio con in grembo il suo divin Pargoletto: il quale eccitato dalle preci dei santi Alessandro e Lodovico (patroni l'uno della Chiesa, l'altro dell'augusto Committente) affettuosamente benedice ai riguardanti. Ecco ora in qual modo io composi il mio dipinto. Misi la Vergine santissima nel centro dell' Abside seduta sopra ricchissimo trono, avente sulla testa una corona reale, ed al collo un gemmato monile; un velo le discende dal capo sugli omeri, i quali son ricoperti da ampio manto di color rosso, che fermato al petto discende con ricche pieghe sulle ginocchia tutta ricoprendone la persona, che in tal modo appare nobile e dignitosa.

La testa e le mani di questa Vergine sono modellate sulle forme greche; non già che io per far tale immagine mi sia giovato delle teste antiche, ma ho scelto nel vero un modello che a quelle forme si avvicinasse. Quantunque la testa di essa Vergine si vegga pressochè di faccia, e che tenga le palpebre sollevate anzichè basse, non ho giudicato di farla guardare direttamente gli spettatori, avendo osservato che ciò toglie alle Madonne alquanto di venerabile, e spesso dà loro un' aria mondana pochissimo conveniente.

Non è così del Bambino Gesù, il quale facendo un' azione

affettuosa, col benedire a chi lo invoca, è dovere che riguardi con aria affabile, ma di quella affabilità che si addice al Padrone dell' universo, che tale ce lo indica l' aureo globo che tiene con la mano sinistra, mentre con la destra va benedicendo all' uso greco, formando cioè una croce col pollice e l' annulare, e tenendo alzate le altre tre dita per indicare le persone divine della sacra Triade. È esso vestito di una candida tunica, la quale termina al basso con un fregio di perle e di gemme, di cui son pure ornati i braccialetti ed i calzari.

Alla destra del trono sta in ginocchio fervorosamente orando il santo pontefice Alessandro, primo di tal nome, ed è ricoperto da un pluviale verde, ricco d' oro e di gemme; come d' oro e di gemme è guarnito il cappuccio che ha gettato sulle spalle. Al disopra del cappuccio, circondando gli omeri ed il petto, vedesi il pallio di lana bianca con croci rosse (come le usavano gli antichi pontefici), ed in testa, oltre il camauro, porta una tiara di seta bianca, la quale inverso la fronte è guarnita d' un cerchio d' oro tutto gemmato: chè ancora a quel tempo non distinguevansi i pontefici per alcuna corona. Le mani poi sono ricoperte da guanti di purissimo bisso. La testa (che è di forme romane e vedesi poco men che in profilo) tiene rivolta con fiducia verso la Vergine in atto di fervorosamente supplicarla a intercedere per noi appo del Figlio, addicendo ciò anche all' etimologia del suo nome, che in greco suona *benefattore degli uomini.* Dimostra esso poco più che trent' anni (tanti gliene dètte il tiranno che il fe' martoriare) e non è sguarnito dell' onor del mento. Vi sarà forse chi mi addebiterà di avere effigiato Sant'Alessandro con la barba, quando l' uso del tempo, in cui visse quel pontefice, era di raderla. Nella mancanza di documenti positivi ho creduto potermi attenere a ciò che gli scrittori del tempo dicono riguardo agli ecclesiastici. So anch' io che il costume generale in quei tempi era di radersi la barba; ma so altresì che perciò appunto la gente di Chiesa la portava, e la portava pure chi faceva professione di austerità e di penitenza. Ecco un passo di San Clemente Alessandrino, il quale avendo scritto nel secolo medesimo in cui visse Sant' Alessandro, è da tenersi per guida in fatto del costume di quel tempo: « Sia il capo degli uomini

» raso, ove per avventura i capelli non sien crespi ed irsuta
» la barba. Ma neppure i capelli di tal natura si lascino
» troppo lunghi, perchè agli uomini è sufficiente ornamento
» la barba. Che se alcuno pur questa desidera tagliare, il
» faccia in modo che il viso non resti affatto nudo, lo che
» sarebbe cosa sconcia a vedere. Il radersi la barba fino alla
» pelle sembra certo indizio di leggerezza e di vanità. »

Alla sinistra del trono e sopra un ricco cuscino sta genuflesso il santo re Lodovico. Io l' ho ritratto sul fior degli anni e della robustezza, ed ho cercato nell' effigiarne il volto di non disgiungere il santo dal guerriero, così volendo l' istoria e l' etimologia teutonica del nome suo Lodovico, cioè *guerriero celebre.* Porta esso il diadema coi fiordalisi riccamente ingemmato, ed al regio manto color cilestro ha soprapposto l' ermellino. Il quale è ornato di un collare, ove le gemme sono, direi quasi, profuse; e in ciò mi sono attenuto a quanto vedesi nel busto in oro che di quel santo Re fece fare Filippo suo figlio ed erede. Il manto è foderato di seta bianca, ed una rossa dalmatica ricopre la tunica, che pure è bianca. Stassi il santo Re colla testa reverentemente inchinata e le mani giunte, come colui che fervorosamente ora a pro nostro.

La sedia o trono della Vergine con i suoi ricchi ornamenti è tolta dal costume del basso impero, ed io l' ho preferita ad altre di quel tempo, perchè la sua forma a guisa di lira mi ha dato campo di scansare le linee rette, le quali riescono sempre male in una curva come è quella, ove io ho dipinto. Essa sedia è d' oro, come già dissi, ed è tutta intarsiata di pietre; il cuscino ed il dossale sono di velluto paonazzo; ma il primo è tutto guarnito di ricami a oro e gemme di raro pregio. Ai lati della grande aureola della Vergine sonovi le solite sigle: MP. ΘΥ, cioè *Madre di Dio,* ed accosto ai santi sono scritti di rosso sul fondo d' oro verticalmente e coi caratteri del Trecento i nomi di ciascuno dei santi medesimi.

Termina questo dipinto, e lo racchiude quasi cornice, un ornato composto di figure poligone, che vi presenta degli ottagoni di lapislazzuli e dei rombi di agata con alcune gemme in mezzo, il tutto incastrato e commesso nell' oro. Al disotto poi del piano, ove posano i santi e precisamente nella prima

fila delle pietre dell' Abside, si legge in caratteri gotici la seguente iscrizione da me composta nello stile del tempo:

Li . SANCTI . CHE . QUI . MIRI — INGINOCCHION . DIVOTI.
A . GESÙ . ED . A . MARIA — PORGERE . I . NOSTRI . VOTI.
DAL . DUCA . LODOVICO — UOM . DI VIRTÙ . PRECLARE.
NELL' OTTOCENQUARANTA — FUR . FACTI . PICTURARE.

Nel gallone poi del cuscino, sul quale è in ginocchio San Lodovico, vi è il nome del dipintore a caratteri egualmente gotici.

Prima di scendere a descrivere a parte a parte il modo da me tenuto nel dipingere le suddette immagini, credo ben fatto di dare un cenno, per chi non conoscesse affatto questo modo di pitturare con la cera, dei vantaggi che esso può recare a chi ne faccia uso.

Il primo e massimo dei vantaggi che reca la pittura a cera si è quello di essere inalterabile, perchè io non conto per alterazione un poco d' ingiallimento che il dipinto può prendere a lungo andare. Le materie, da cui vien composta questa pittura, come fra poco dirò, non possono annerire e per conseguenza non possono produrre quel disaccordo fra i chiari e gli scuri che è inevitabile con l' olio, il quale annera ed offusca tutti i colori con cui vien mescolato. Un altro vantaggio, e certo non piccolo, di questo genere di pittura è quello di poter fare a posta sua alcune parti del dipinto diafane ed altre opache; di modo che l' artista può esprimere bene le parti che devono sfuggire e quelle che debbono sembrare più presso all' occhio dello spettatore.

Altro bel vantaggio è quello di poter impiegare questo metodo per ogni sorta di pittura, cosicchè può riescire eccellente per decorare le vôlte ed i muri esposti all'aria ed all' umidità; nel tempo stesso che può usarsi per le più piccole cose, come paesaggi, ritratti ed altro. Tutti conoscono la fragilità della tempera nei siti aperti, ed il cattivissimo effetto dell' olio sui muri: effetto che l' espediente dei moderni di pingere a olio sulle tele, collocando dipoi queste sui muri e nelle vôlte, non ha tolto; poichè, quando anche ciò riesca eseguibile, rimane sempre molto dubbio sulla durata e sull' oscu-

ramento di tali pitture. Per ciò che riguarda l'affresco, ognun sa i gravi incomodi che porta seco quel genere di pittura; poichè, oltre la difficoltà di riunir bene i molti pezzi di scialbo che abbisognano per un quadro, v'è quello dell'esalazione della calce fresca e dell'umido, che colui che dipinge attrae dall'intonaco. Che se a ciò si aggiunga la noia di non vedere la giustezza dei toni locali, finchè il dipinto non è asciutto, e il non potere adoprare che solo pochi colori minerali, si vedrà che questa così decantata pittura è molto al disotto dell'encausto, anche perchè è priva di qualunque trasparenza.

Dirò ora del modo da me tenuto nel dipingere quest'Abside, ed i motivi che mi hanno indotto ad adoperare la pittura a cera come ho fatto, piuttosto che qualunque altra maniera.

Credo però necessario di dire in prima, come dal tetto di quell'Exedra filtrava dell' acqua, chi sa mai da quanto tempo, talchè le pietre n'erano tutte inzuppate, ed alla stagione piovosa si manifestava l'umido all'esterno con macchie e strati di sal nitro. Cagione di ciò era la copertura di quel tetto, formata di piccoli pezzi di ardesia, i quali attraevano l'umidità e tramandavanla poi al di dentro. Fu dunque con saggissimo provvedimento ricoperto di rame e così assicurato per la parte esterna da qualsivoglia umidità. Il toglier lo scialbo dalla parte interna per sostituirne un altro, a poco avrebbe giovato, imperciocchè l'umido e i sali si sarebbono subito riprodotti sul nuovo intonaco. Fu dunque deliberato di fare scarpellare le pietre alla profondità di circa un terzo di braccio, e ciò all'oggetto di porre dinanzi a quella una nuova vôlta di mattoni. Chi opinò così credette forse che questa vôlta dovesse rimanere isolata dalla pietra e solo collegata a quella per mezzo di alcuni perni di rame; ma la bisogna ne andò altrimenti, imperocchè fra il mattone e le pietre fu messo uno strato di calce, ed in tal modo non solo si racchiuse colà entro una nuova umidità, ma si rimisero in comunicazione l'umidità ed i sali delle antiche pietre con i nuovi mattoni, dimodochè l'umidità ed i sali possono mostrarsi di nuovo, come pur troppo ne hanno già dato forte indizio. Questo può far si che la mia pittura invece di contrastare

coi secoli per la sua durata, non abbia che pochi anni e forse pochi mesi di vita. Io non posso calcolare nè antivedere i guasti che saranno per produrre sull'oro e su i colori quell'umido e quei sali, che provengono dalle interne pietre ai tempi sirocchi. Possono forse alterare le tinte sì delle incarnagioni come dei panneggiamenti; possono distaccare l'oro e l'encausto dal muro; e possono infine macchiar l'uno e l'altro sconciamente. Io dico ciò a malincuore e sperando che nulla si avveri di quanto temo, ma credo di doverlo dire, perchè in ogni evento non s'incolpi o me, o il genere della pittura, dei danni che avvenissero. Una riprova che nè io nè l'encausto avremmo colpa di quel deperimento quando avvenisse, sarà che i luoghi esenti dall'umidità si conserveranno, quantunque io abbiavi operato col metodo stesso e fattovi uso dei medesimi colori. Ciò sia detto a difesa mia e del metodo di dipingere da me adoperato in quella Tribuna, non mai per censurare alcuno.

Dopo il lungo studio da me fatto su coloro che hanno scritto della pittura ad encausto, ho dovuto convincermi che il terzo genere ritrovato dai Greci, cioè l'encausto a pennello, constava di cera, di resina o bitume, e di dissolventi atti a distemperare l'una e gli altri. Con queste materie, riunite e strutte per mezzo del fuoco, si macinavano i colori, con i quali dipingevasi; e per fare evaporare i dissolventi e fondere viemeglio la cera, le resine ed i colori, adoperavano il *cauterio*, di cui valevansi pure per ammollire lo strato di cera che sopra alle pitture ponevasi a guisa di vernice. Stabilita così la massima, pensai a render semplice il più possibile il mio metodo, poco curandomi che fosse esattamente quello descritto da Plinio e da Vitruvio, quando il risultamento fosse il medesimo, di dare cioè una buona e durevole pittura. Rivolsi dunque tutte le mie cure a scegliere la miglior qualità di cera possibile, la resina più adatta e il dissolvente più convenevole. E in quanto alla cera io non saprei ben dire se quella così detta *punica*, che impiegavano gli antichi pittori, fosse simile a quella che noi usiamo, ovvero se della nostra fosse più trasparente e più dura. In ogni modo a me sembra pochissimo importare un tal cognizione; l'essenziale si è di avere una cera dura, trasparente e bianchissima, la quale si mantenga

pressochè inalterabile. Quello che importa sapere è, che i fabbricanti di candele aggiungono alla cera certa quantità di grasso, affinchè stia collegata più facilmente ed acquisti della pastosità: il qual grasso coll' irrancidire ingiallisce, e in tal modo può nuocere moltissimo ai colori, con cui vien mescolato. La cera di Smirne può essere atta all' uso per la sua bianchezza e durezza, e quando anche non fosse purissima non sarebbe difficile di renderla tale col mezzo dello spirito di vino. Ma siccome la cera è per sua natura opaca, e non corrisponderebbe perciò sempre alle intenzioni dell' artista (il quale per imitare viemeglio la natura ha spesso bisogno di dare trasparenza ai suoi colori), così ne viene la necessità di adoperare anche una resina, la quale, oltre al dare una maggior solidità alle pitture, dia anche alle medesime quella trasparenza, di che abbisognano.

Di tutte le sostanze diafane e fusibili, di cui ci ha forniti la provvida natura, niuna, a mio credere, eguaglia la copale e niuna è così adatta per l' encausto come questa resina. Essa è dura, trasparente, e quello che più monta è inalterabile, specialmente se sia esposta alla luce. Quantunque tutti siensi riuniti nel riguardar la copale come la migliore fra le sostanze atte a far vernici, a niuno, che io mi sappia, è riuscito sin qui di scioglierla per intero senza l' aiuto del fuoco e senza mescolarvi degli olii fissi: due cose che non poco fanno ingiallire la vernice, rendendola inservibile per la pittura. Si può dire con sicurezza che gli scrittori, i quali hanno trattato fin qui del modo di far vernici, hanno sempre parlato della fusione della copale a gran fuoco come del solo mezzo di sciogliere quella resina: anzi gli stessi scrittori hanno riguardata questa sostanza come non fusibile compiutamente senza l'aiuto degli olii fissi. Tale almeno è il sentimento del Tingry, del Watin, del Merimée e di varii altri. Ora io spero di aver renduto un gran servigio alle arti e specialmente alla pittura ad encausto, coll' aver trovato un mezzo di sciogliere la copale senza l' aiuto del fuoco e senza mescolarvi verun olio fisso, talchè la vernice che ne risulta, è, come ognuno può vedere, chiara al pari di quella di mastice, proprietà che la rende pregevolissima.

Determinatomi dunque per la copale, passai ad esaminare i varii dissolventi della cera e dei colori, e mi convinsi che io doveva sceglierne uno che riunisse due qualità essenziali al mio scopo: che non alterasse cioè la cera ed i colori con cui si mescolava, non solo al momento di unirvelo, ma benanche dipoi col residuo che potesse lasciarvi dopo la sua evaporazione. La seconda qualità che si richiedeva nel dissolvente, era quella che non evaporasse con tanta facilità da non permettere di stendere ed unire sul quadro le diverse tinte. Ora l' acqua e l' alcool, quantunque adempissero la prima condizione, erano ben lungi dall' adempiere la seconda. E questa seconda qualità è quasi necessaria per noi, assuefatti come siamo agli olii fissi, i quali permettono di fare quel mescolamento e quell' unione per lo spazio di un giorno e anche di due, secondo le stagioni. Rigettai dunque l' alcool e l' acqua come sostanze troppo evaporabili che mal si uniscono con la cera e con le resine senza l' intermezzo di un alcali (il quale è sempre pericoloso nelle pitture), e mi rivolsi agli olii volatili, o, come altra volta dicevasi, essenziali ed eterei.

Sarebbe forse qui da investigare se gli antichi conoscessero gli olii volatili, e se per conseguenza ne potessero far uso nelle loro pitture. Ma usassero o no i Greci gli olii essenziali nelle loro pitture ad encausto, io gli ho trovati dissolventi per eccellenza, e perciò me ne sono non poco giovato. Solo son ito indagando quale fra quegli olii fosse il più adatto per la pittura ad encausto, che riunisse cioè le qualità sopra enunciate. Dopo averne sperimentati varii, mi decisi per quello di rosmarino come più atto a disciogliere la cera e macinare i colori.

Devo ora parlare della *ustione* che si fa col *cauterio*, e se io la creda o no necessaria alla perfezione della pittura a cera. La parola *ustione* si deve spiegare, a mio credere, per forte riscaldamento, il quale giudico che sia giovevole tanto a fare evaporare per intero l' olio essenziale, con cui sono disciolti i colori e ad unire viemeglio i colori e la cera fra loro, quanto a ridonare la trasparenza allo strato di cera pura che si sovrappone alle pitture a guisa di vernice. Io nondimeno son d' opinione che si possa fare una buona pittura anche senza adoperarvi l' *ustione*.

Detto delle materie da mettersi in opera ed il perchè le abbia prescelte, passerò a descrivere il modo da me tenuto nell'operare. Finita che fu la vôlta di mattoni, feci dare il nuovo intonaco con calce vecchissima e polvere di marmo, e di questo stucco ne furon date tre mani, l'ultima delle quali fu con diligenza grandissima fratocciata, ma non a segno di far divenire lustra la superficie, che anzi vi feci a bella posta lasciare una certa tal grana.

Quando questo intonaco parvemi bene asciutto, io non vi feci far altro; ma avendo prima disegnati i miei cartoni, calcai i dintorni delle figure sul muro, e nello spazio non occupato dalle medesime feci dare il mordente per metter l'oro. Quello poi, dove andavano dipinte le figure, lo spalmai con sei mani di cera e di resina sciolta nell'olio essenziale di terebentina, ed il miscuglio lo feci in questa proporzione: presi quattro parti d'olio essenziale, una parte di cera purissima, ed una parte di vernice di copale. Fra una mano e l'altra di quella imprimitura (la quale doveva servire per separare la calce dal dipinto) misi l'intervallo di ventiquattro ore, aiutando anche l'evaporazione dell'olio con alquanto calore artificiale. Feci quindi mettere l'oro, ove andava, con i soliti metodi.

Aveva innanzi preparato tutti gli studii sì delle incarnagioni e sì dei panneggiamenti, anzi i primi gli aveva tratti dal naturale col pastello (altro genere di pittura, nel quale io non poco mi sono occupato e dirò anche con qualche utilità), e tali studii gli feci quasi della grandezza, in cui andavano dipinti, cioè un buon terzo più del naturale i santi, ed il doppio la Vergine ed il Bambino. Perchè è da sapere che io seguendo in ciò le giudiziose massime degli antichi (i quali traevano partito anche dalle grandezze materiali), ho fatto la Madonna ed il Figlio un quarto più grandi delle altre figure. I colori pure erano stati da me fatti macinare con la suddetta essenza unita alla cera ed alla copale, e nella stessa proporzione detta di sopra; e tali colori furono per lo più minerali scelti fra i migliori e più purgati; misi i colori macinati in altrettanti vasetti e vi versai sopra dell'essenza pura, finchè i colori vi fossero sommersi. Applicato che fu l'oro sul muro, incominciai a lavorare, facendo prima sulla tavolozza i colori come

se dovessi dipingere a olio, nè più nè meno. Solo ad ogni gradazione di tinta che io preparava, vi metteva alquante gocce d'olio essenziale di cera per renderla più scorrevole. Misi i colori sul muro, e quantunque si trattasse di fare delle grandi masse d'incarnagioni e di panneggiamenti, pure mi riescì d'impastarle in modo che forse a olio non farebbesi altrettanto; e se più avessi voluto condurle, avrei potuto agevolmente farlo. In un vasetto collocato al mio fianco teneva dell'olio essenziale di cera per intinger di mano in mano il pennello. Quando io voleva incominciare e subito finire un qualche pezzo, mi serviva della *ustione* o riscaldamento (se l'evaporazione spontanea non era sufficiente), e il domani poteva francamente ritoccare ciò che il giorno innanzi aveva preparato, senza pericolo che il colore sottoposto si stemperasse E qui mi cade in acconcio il dire come fu da me fatto fare un istrumento in ottone della configurazione di una sfera, il quale io riempiva d'olio essenziale che faceva entrare in ebollizione mediante lo spirito di vino. Il vapore dell'olio uscendo per alcuni piccolissimi pertugi e diretto da me sul dipinto mi faceva ritornare fresca quella parte che io voleva, e così poteva unire il nuovo al colore sottoposto senza pericolo di formare veruna macchia. Condussi in tal modo tutto il dipinto, e dopo essermi bene assicurato, per mezzo del *cauterio*, che l'olio volatile era evaporato, misi sopra il tutto uno strato di cera purissima, e perciò mi giovai della *cirina*, ossia della cera sciolta nell'alcool a 40 gradi, quindi diluito coll'acqua per attenuare la forza dello spirito, acciò non istemperasse i colori nel passarlo sopra i medesimi. Anche questa cera fu da me riscaldata e fusa col fuoco, quindi fregata con ispazzola morbidissima, per trarne un semilustro che ridonasse ai colori la primiera freschezza e trasparenza. Fu nel modo descritto che io eseguii un dipinto che, al dir di molti, non è riescito affatto male. Aggiungerò solo infine che, se un'altra volta io dovessi in quel modo dipingere, farei prima mettere tutto l'oro anche dove debbono stare le figure, perchè i colori restano sull'oro e più trasparenti e più vaghi.

Io feci quel dipinto in sei mesi, con tutto quell'amore e quella diligenza, di cui era capace; ma debbo dire che fui con-

trariato dalla stagione, prima caldissima (il luglio e l'agosto), quindi oscura e fredda (il novembre ed il decembre). In compenso però fui spesso confortato dalla presenza e dagl'incoraggiamenti degli augusti e ben amati Principi nostri, i quali dal canto loro fecero apertamente conoscere di onorar l'arte nell'artista.

Vogliano essi ed il culto pubblico, non che i buoni artisti, apprezzare il tentativo che io ho fatto per ricondurre tra noi questo metodo di pittura, metodo oltre ogni dire bellissimo e che poteva dirsi affatto perduto; e vogliate voi aggradire, o egregio signore, questa rozza descrizione come una prova di quella stima e di quel rispetto, con cui io mi dichiaro di voi egregio signore, ec.

Da Lucca, il 10 luglio 1841.

I TRE PIÙ ANTICHI DIPINTORI LUCCHESI

DEI QUALI SI CONOSCANO LE OPERE.

(CENNI STORICI E CRITICI.)

Illustri Accademici,

Una storia della pittura italiana è cosa oltre ogni dire difficile, e noi dobbiamo saper buon grado a chi è capace di concepirne solo il pensiero. Ma una storia della pittura italiana non dovrebbe essere una nuda cronologia, una sola nomenclatura o una secca serie di fatti, i quali niuna luce dessero sulle teorie e sui segreti dell'arte. Una storia di quella natura non potrebbe servire se non se alle discussioni archeologiche o biografiche. L'istoria della pittura anderebbe considerata e studiata principalmente sotto l'aspetto dell'arte: vale a dire della sua definizione, della sua destinazione e di tutte le sue teorie. Porterebbe allora dei ravvicinamenti istruttivi per conoscer l'arte tutta intera e sotto tutti gli aspetti, di maniera che lo studio de' fatti storici della pittura italiana diverrebbe per tutti i lettori studio dei principii d'arte. Converrebbe far conoscere come a certe epoche tali condizioni dell'arte sono state aggiunte ad altre che già si possedevano, e come nel seguito sieno state abbandonate: quindi riprese, poscia perdute; infine la storia della pittura italiana converrebbe che fosse piuttosto la storia della teoria e dell'arte, che non la storia degli artisti e degli avvenimenti. Bisognerebbe insomma che un giovine, il quale volesse iniziarsi nella pittura, vedesse in quella storia più la pittura che il pittore; e che dalla schietta e ra-

gionata esposizione di ciò che fecero o non fecero coloro che lo precedettero, venisse apprendendo ciò che esso stesso deve fare o non fare.

Nè con questo vo' già dire che i lumi dell' erudizione e le ricerche archeologiche debbano bandirsi, o sieno come un di più; che anzi possono e debbono fare ornamento ad una storia dell' arte e servir d' istruzione al giovine apprendista, il quale deve far conoscere che possiede le nozioni e i lumi necessarii e inseparabili da una buona e civile educazione.

Tali cose io diceva, o Signori, innanzi ad un dotto Consesso or sono dieci anni, e aggiungeva che tale impresa non era da tentarsi da un uomo solo; poichè faceva osservare esser quasi impossibile che un uomo possa di per se solo viaggiare da un capo all' altro della Penisola, vedere tutti i dipinti delle diverse scuole, e di tutti giudicare; frugare in tutti gli Archivii per rintracciarne i reconditi documenti, da chiarire tanti oscurissimi fatti; raccorre insomma tutti gl' immensi materiali che a tanta opera richiedonsi. Ora è impossibile che un uomo solo possa bastare a tanto: chè, se gli bastasse la lena, non gli basterebbe sicuramente la vita a tanta impresa. Vi abbisognano dunque dei collaboratori, i quali saranno scelti non sempre fra i più abili, più spesso fra i conoscenti dell' autore della storia. Ma qual fede può riporre nelle relazioni di questi uno scrittore conscienzioso della storia della pittura italiana? Io proponeva pertanto, come unico mezzo di venire a capo di un' opera sì gigantesca, di scrivere tante storie municipali, quante sono le città italiane che hanno avuto pittori; e queste storie corroborare con autentici documenti (come ora saviamente si vuole) e arricchire di diligentissime incisioni che esattamente ci dessero l' immagine dei dipinti. Per far ciò il meglio possibile io proponeva che in quelle città, ove sono Accademie di arti, si scegliessero nel seno di queste le persone atte a tanta impresa, se pur vi fossero, altrimenti s' incaricassero i migliori del paese, formando delle deputazioni miste, composte cioè di un artista, di un archeologo e di un letterato, scelti anche questi due ultimi fra coloro che più si conoscono in belle arti. Quantunque si potesse prevedere che siffatte storie non sareb-

bero andate immuni da qualche difetto, e specialmente da un certo amore di municipio, pure dovendo gli autori provare con autentici documenti e con esatte incisioni la verità di quanto asserivano, era da sperarsi che si sarebbero contenuti in quei giusti limiti che fosse necessario per comparir veritieri. Allora sì che, riunite queste storie parziali, poteva un sol uomo, quando fosse stato d'intelletto vigoroso, tessere una storia generale e degna veramente dell'italiana sapienza: perchè quell'uomo poteva in un'occhiata tutta abbracciare l'arte italiana dal suo rinascimento fino alla sua perfezione; e dalla sua decadenza fino agli sforzi per rialzarla. Poteva allora, collegandola con la storia civile e religiosa della nazione, far vedere la influenza dei costumi sulle arti, e trarne quelle filosofiche conseguenze che sole possono giovare agli artefici, per aiutarli a uscire da questa incertezza e contrarietà d'opinioni, e ricondur così l'arte alla sua perfezione, se non più si può alla sua santità.

Io diceva tuttociò assai prima che un robusto ingegno italiano sorgesse e di per se solo avesse lena di condurre un'opera che tutta abbraccia l'istoria della nostra pittura. La quale istoria, per quanto variamente sia stata giudicata, è però tale nel suo complesso da far grande onore a colui che l'ha ideata e già condotta molto vicina al suo termine. Ognun di voi, o Signori, comprende che io vo' parlare dell'egregio prof. Rosini, uomo che alla grande perizia nelle lettere congiunge cognizioni estese sulle arti belle.

Ma nell'opera del professore Pisano sono corsi, si dice, alcuni errori, si notano delle omissioni. E come no, io rispondo? I difetti e le omissioni che vi si possono esser notate, e che potranno notarvisi, per quello che ho poc'anzi detto, erano inevitabili in questa impresa, una volta che veniva ad un solo uomo affidata; ma i pregi, di cui pure è ricca e che hanno potuto luminosamente risplendere anche fuori d'Italia, non si sarebbero forse potuti rinvenire in quell'opera, se altra mano che quella di un Rosini l'avesse intrapresa. Quello dunque che non si è potuto fare innanzi, vediamo che si faccia oggi; prendiamo in mano l'opera del lodato Professore e scevri da ogni spirito di censura, con modi urbani, ma franchi, andiamo

notando, ognuno pel proprio paese, gli errori, o i pretesi errori, e le omissioni, in cui può esser caduto lo storico. Si producano quei documenti che sono sfuggiti alle indagini del dotto Professore; si correggano gli sbagli; si notino le omissioni; si cerchi insomma di mettere in chiara luce gli artefici e l'arte di tutto *il bel paese*, affinchè in un'altra edizione di quell'opera, o correggendo il testo, o con aggiungervi delle note, possa farsi veramente un'opera degna dell'eterna nazione delle arti, dico d'Italia nostra.

Ma tali correzioni o note vorrei che fossero dettate da vero spirito di amor patrio, e non già dal meschino piacere di criticare le opere altrui. Vorrei venissero fatte con quella modestia che tanto si addirebbe al grado di civiltà, a cui siam pervenuti, e con quella moderazione che si deve sempre avere in cosiffatti giudizii. Vorrei infine che si usasse nel farle tutto quel rispetto che si deve a chi ha consacrato il suo ingegno e sparso sudori per render più gloriosa e più venerata l'Italia.

Scenderò dunque io il primo nel difficile arringo, quantunque ultimo fra coloro che possono farlo con efficacia. Confortato da quella indulgenza che sempre vi piacque di usare meco per lo passato, mi proverò a notare alcune mende che io credo ravvisare nell'opera del prof. Rosini riguardo ai pittori nostri, ma farollo in modo che al Professore stesso, non che dispiacere, sarà anzi di aggradimento; imperocchè egli è uomo leale ed amico del vero, come lo mostra l'epigrafe che ha tolto per sua impresa, e come me ne assicurò egli medesimo in una sua graziosa lettera, dopo che io solennemente col mezzo della stampa presi l'impegno di difendere i pittori nostri, in ispecial modo il Berlinghieri.

Rendo intanto grazie infinite a voi, o Signori, che con le incisioni che vi piacque di fare eseguire e con quelle che vi compiacerete far eseguire da qui innanzi de' capolavori dei nostri artefici, mi porrete in grado di scrivere l'istoria della pittura lucchese, in modo da fare qualche onore alla nostra terra, che è piccola sì, ma non indegna parte d'Italia.

Prenderò dunque a discorrere sui tre primi dipintori nostri, di cui si conservano a gran ventura le opere, e cercherò di mostrarli grandi quali essi furono pe' loro tempi. E perchè

anche agli occhi vostri, o Signori, le mie parole acquistino più fede, io unirò alle mie povere e disadorne parole i disegni esatti di una delle opere di ciaschedun pittore.

E lasciando da parte un Auriperto, il quale nel secolo ottavo meritò per la sua perizia nella pittura che dal re Aistolfo gli fosse fatto donativo di una chiesa nostra con l'annesso monastero; lasciando un Narduccio, notato in una pergamena del 753 come pittore; lasciando un Uberto da Lucca, che miniava il poema di Donizzone da presentarsi alla gran Matilde nel duodecimo secolo; lasciando un Benedetto, che nel 1197 dipingeva alcune figure in un pilastro della chiesa di San Pietro Somaldi; lasciando un Bonuccio e un Luterio, sottoscritti come pittori in un giuramento che fecero il 1228 gli uomini di Santa Maria Rotondinga; lasciando dico da banda tutti costoro (con i quali potrei provare che la pittura fu in ogni tempo fiorente fra noi), di cui non abbiamo opere o almeno se le abbiamo non sappiamo con certezza quali esse sieno, verrò a parlare del nostro Bonaventura Berlinghieri, di cui non uno, ma due quadri possiamo citare, ed uno vederne ancora, essendo l'altro perito nella invasione fatta in Roma dagli ultimi Ostrogoti.

Quello che ancora può vedersi è un San Francesco in figura intera dipinto nel 1223, cioè cinque anni innanzi che nascesse il famoso Cimabue.

Parlarono di Bonaventura da Lucca molti dotti uomini, come il Tiraboschi, il Bettinelli, il Lanzi, il Mancini, il Della Valle, ec., ed in ultimo luogo il lodato prof. Rosini nella sua encomiata opera: *Della Pittura italiana.*

A suo tempo riferirò l'opinione che del dipinto del Berlinghieri posseduto dai marchesi Montecuccoli di Modena dà uno dei più insigni dipintori viventi, vo' dire il valente quanto modesto professore Adeodato Malatesti, direttore dell'Accademia in Modena, e del quale mi onoro di esser collega. Il quale Professore non solo volle essermi largo del suo avviso in ordine a quel dipinto, ma volle anche di sua mano farmi un disegno esattissimo che io unirò a questo mio discorso, perchè ognuno possa a suo bell'agio osservarlo.

Anche il marchese Mazzarosa, presidente delle belle arti, in una nota alla sua *Storia patria* parlò di Bonaventura, e volle

provare che esso vivea appunto, quando lo accenna l'iscrizione che è sotto il quadro di Modena, non dando a lui punto fastidio che tale iscrizione fosse in caratteri romani, anziché gotici.

Incomincerò dal riferire le opinioni di coloro che hanno scritto del Berlinghieri e dei quadri di lui di Modena e di Roma; darò l'opinione del professore Malatesti; riporterò le obiezioni del professore Rosini, e tenterò infine di fargli variare la sua poco favorevole sentenza.

Primo a parlare di questa pittura del nostro Berlinghieri fu il Tiraboschi, il quale lo fece in questi termini: « Nella Rocca di Guiglia, feudo della nobilissima casa dei marchesi Montecuccoli, vedesi ancora un ritratto di San Francesco, che, come mi assicurano alcuni che l'hanno rimirato, è assai bello a vedersi, fatto l'anno 1235, da Bonaventura Berlinghieri da Lucca, come raccogliesi dall'aggiunta iscrizione: *Bonaventura Berlingeri me pinxit de Luca. Anno 1235.* E ciò che è più degno di riflessione, si è che esso è dipinto su tela dorata, onde si scopre l'errore del Baldinucci che disse Margaritone d'Arezzo essere stato il primo a rapportare sopra le tavole alcune tele. Io so che qualche valent'uomo non lascia di sospettare d'impostura nella iscrizione di questo ritratto, che gli sembra troppo ben fatto, perchè si creda di tempi sì barbari. Ma a me sembra non essere ancora così certo che i pittori tutti di questi tempi fossero grossolani e rozzi, che il solo vedere una pittura non dispregevole basti a conchiudere che fu di tempo assai posteriore. » [1]

Il Bettinelli pure nel suo *Risorgimento d'Italia* in tal guisa ne parla: « Porrò qui (egli dice) le parole a me scritte su ciò da quel luogo dal signor Luigi Cerretti, chiarissimo ingegno e nelle lettere tra pochi eccellente. *Bonaventura Berlinghieri me pinxit de Lucca. A. D. MCCXXXV.* Questa è l'iscrizione ch'è sotto i piedi del Santo in lettere d'oro. La figura di San Francesco d'Assisi, di questo Bonaventura da Lucca, anteriore, come si vede, a Giotto e a Cimabue, è molto più molle e pastosa delle pitture di questi due che si voglion rinnovatori e

[1] Tiraboschi, *Storia della Letteratura italiana*, tomo IV, lib. V.

padri della pittura. È in un campo messo a oro; ha il cappuccio in testa, nella sinistra un libro, e la destra in atto quasi di ammirazione. Ha le Stigmate nelle mani e nei piedi, i quali però hanno molto dello statuino. La testa merita più considerazione di tutto il resto; poichè ha moltissimo dell'evidenza e della morbidezza di Raffaello. La sua patina d'antichità, l'abito mal piegato e statuino, la figura e legatura del libro, non lasciano dubitare dell'autenticità del tempo di questo pezzo raro ed insigne dell'italiana maestrìa, anche in tempi di barbarie universale. »[1]

L'erudito e dotto Padre Della Valle, nelle sue *Lettere Senesi* (in quella diretta al cavaliere d'Agincourt), cita un manoscritto del Mancini, ove sul primo foglio si legge: « Nel 1235 il ritratto di San Francesco fatto da Bonaventura.... da Lucca è di assai buona maniera; i piedi posano nei piani, nè sono così a piè d'oca come quelli di Cimabue. Questo ritratto è in Vaticano nelle camere del Papa. » Il Padre Della Valle fa qualche osservazione relativa a questa seconda effigie di San Francesco, soggiungendo al detto signor d'Agincourt: « Eccovi un altro ritratto di San Francesco fatto prima della nascita di Cimabue, e, se si crede al Mancini, molto più bello di quello che egli fece per Santa Croce di Firenze, ed eccovi un altro abbaglio del Vasari che dice nella *Vita di Cimabue*, cioè che il ritratto di San Francesco da esso lui fatto *fu cosa nuova in que' tempi*; forse lo fu per Firenze; ma se ciò s'intendeva dal Vasari, conveniva spiegarsi più chiaro, e non paragonare Cimabue con tutti i Greci e Latini del mondo. »[2]

E il Lanzi nella sua *Storia della Pittura* così si esprime: « Aveva Lucca nel 1235 un Bonaventura Berlinghieri, di cui esiste un San Francesco nel Castello di Guiglia poco lungi da Modena, e ci è descritto per pittura considerabilissima rispetto a quel tempo. »

Sentiamo ora che cosa ne dica il professore Malatesti in una sua lettera diretta al cavaliere Digerini, valente pittore, già mio scolare ed ora affettuosissimo amico: « Finalmente mi è dato di poterti scrivere e inviarti in pari tempo il disegno da

[1] Bettinelli, *Opere*, vol. IX, pag. 309. Venezia, 1799.
[2] Op. cit., tomo I, pag. 225. Venezia, 1782.

me fatto del quadro di San Francesco, opera del Berlinghieri che è in casa del marchese Montecuccoli, altra volta nella chiesa di Guiglia, feudo di detto signore. Non oso pronunciare su quest' opera il mio voto, essendo illustrata da sommi letterati, fra i quali il Tiraboschi e il Lanzi. Voglio dirti però schiettamente ciò che a me ne pare, non come letterato, bensì qual debole artista. Come pittore dunque, ti dirò primieramente, che il quadro essendo pinto sulla tela mi farebbe dubitare se fosse opera del 200; poichè non so se veramente in quei tempi vi si dipingesse. Il fondo del quadro è messo a oro, e ciò va bene, essendo la preparazione ed il dipinto a tempera, avendolo io fatto analizzare da un professore di Chimica. Il modo di dipingere è abbastanza fluido e largo da contrastare con le opere del Quattrocento; le mani e i piedi ben disegnati ed eseguiti di forma e chiaroscuro bene inteso; le pieghe ragionate e di uno stile largo vestenti le membra senza caricatura; se la pittura trovavasi in Lucca nello stato che mostra il suddetto dipinto, certamente era un mezzo secolo innanzi alla fiorentina al tempo del maggiore dei pittori d' allora, dico di Giotto. Lo scritto che trovasi nella piccola base che sorregge il Santo è bianco e mi pare certamente aggiunto, essendo scritto con caratteri e numeri romani tanto bene, da non poter meglio ai giorni nostri, e tu sai meglio di me che in quel tempo partecipavano del gotico. Detto ciò, io non intendo di svolgere l' opinione di quei sommi che illustraron con tanto senno ed amore la pittura italiana, ma bensì mostrarti la mia sofisticheria che, se vuoi, potrai spedire al professore Ridolfi. »

Dopo sentito il parere veramente artistico del dotto professore Malatesti, passiamo a vedere le difficoltà dello storico nostro, dico del professore Rosini.

« Dopo Bartolomeo fiorentino (egli dice), si nominà con qualche apparenza di verità un Bonaventura Berlinghieri da Lucca, che dipinse nel 1235 l' immagine di San Francesco, alla quale appose l' anno ed il nome: *pittura*, scrive il Lanzi sulla fede del Bettinelli, *considerabilissima rispetto a quel tempo.* E ciò essendo, non ne sarà fuor di luogo l' esame.

» Due sono le tavole, dove si rappresentò dal pittore lucchese quel Santo: una nel Castello di Guiglia presso Modena;

l' altra in una Cappella del Vaticano. Il D'Agincourt ha dato l'intaglio di questa come di una copia dell'altra; e (cosa strana, ma vera) citando per prova l'autorità del Tiraboschi, il quale, al contrario, scrive senza dubbiezza: *parere che il quadro di Guiglia sia una copia*, e lascia così a quello del Vaticano il merito dell' originalità. Ma ora non è questione di ciò.

» Scrupoloso sempre ed ingenuo, il Tiraboschi non crede potere onestamente passare sotto silenzio che qualche valent' uomo non manca di sospettare d' impostura nella *iscrizione* di questo ritratto che gli sembra *troppo ben fatta,* perchè si creda di tempi sì barbari. » Alla quale obiezione ei risponde: « Ma a me sembra non essere ancora così certo che i pittori tutti di questi tempi fossero grossolani e rozzi, che il solo vedere una pittura non dispregevole basti a conchiudere che fu di tempi assai posteriori. » — « E la replica sarebbe giustissima (prosegue il professore Rosini), se il sospetto dei valentuomini fosse sulla *pittura;* ma il *troppo ben fatta* si riferisce alla iscrizione, dove le lettere son perfettamente latine, quindi differentissime da quelle adoperate da Giunta, da Guido e da altri pittori di quel tempo. L' iscrizione dunque, o fu errata o fu posta dopo; e non v' è cosa di mezzo. Se fu posta dopo, è un' impostura; se fu errata ponendo un *C* di meno, il quadro sarebbe del secolo seguente; e quindi meno esagerate parrebbero le lodi che il Cerretti diede al merito dell' artefice. Ed a questa opinione sarei più inclinato che all' altra, considerando che la mossa, le mani, la forma del cappuccio e tutto insomma il San Francesco del Vaticano si rassomiglia tanto con quello di Margaritone, che può vedersi nell' *Etruria pittrice*, da far sospettare che l' uno sia ripetizione dell' altro. Si possono riscontrare da chi ne fosse vago, essendo incisi ambedue. » [1]

Andiamo ora con ordine esaminando se quello che si dice regga al confronto di una severa critica e dei documenti. Io non voglio contrastare sull' opinione del D' Agincourt e del Tiraboschi, se sia cioè l' originale quello di Modena (e non più a Guiglia) o l' altro del Vaticano (che era non in una Cappella, ma nelle camere del Papa). Possono essere originali amendue,

[1] Rosini, op. cit., vol. I, pag. 146 e segg.

perchè uno di essi può essere una replica dell'altro; non è questione di ciò. Quello che importa sapere è che il San Francesco di Modena è assolutamente superiore a ciò che facevasi da tutti i pittori nel 1235, ed è ciò tanto vero, che si sarebbe contenti di quel quadro anche se fosse fatto cento anni dopo. Ora se noi riuscissimo a provare che quel quadro fu veramente fatto nel 1235 e non dopo, ognun vede quanto la gloria di Lucca sarebbe maggiore.

Che il San Francesco dipinto dal nostro Berlinghieri fosse per quel tempo un prodigio, lo abbiamo sentito dal Tiraboschi, dal Bettinelli, dal Mancini, dal Cerretti, dal Lanzi, dal Malatesti e da quanti hanno veduto quel quadro. Ma appunto perchè prodigioso fa molto dubitare della sua autenticità. Difatti il chiarissimo Autore della *Storia della Pittura italiana* dopo avere riferite le parole del Tiraboschi soggiunge: « Scrupoloso sempre ed ingenuo, non crede il Tiraboschi di potere onestamente passare sotto silenzio che qualche valent' uomo non manca di sospettar d' impostura nella iscrizione di questo ritratto che gli sembra *troppo ben fatta*, perchè si creda di tempi sì barbari. » Alle quale obiezione ei risponde: « Ma a me sembra non essere ancora così certo che i pittori tutti di questi tempi fossero grossolani e rozzi, che il solo vedere una pittura non dispregevole basti a conchiudere che fu di tempi assai posteriori. » — « E la replica sarebbe giustissima (soggiunge il professore Rosini), se il sospetto dei valentuomini fosse sulla *pittura;* ma il *troppo ben fatta* si riferisce all' iscrizione, dove le lettere sono perfettamente latine. » Ora si permetta a me di ripetere le parole del Tiraboschi: « Qualche valent' uomo non lascia di dubitare d' impostura nella iscrizione di questo ritratto che gli sembra *troppo ben fatto*, perchè si creda di tempi sì barbari. » A me pare, se non m' inganno, che il Tiraboschi parli del quadro e non dell' iscrizione! Ed infatti subito dopo aggiunge: « Ma a me sembra non essere ancora così certo che i pittori tutti di quei tempi fossero grossolani e rozzi, che il solo vedere una pittura non dispregevole basti a conchiudere che fu di tempi assai posteriori. » Come concorderebbe questo periodo con l' antecedente, se il *ben fatto* non si riferisse al quadro, ma all' iscrizione? Il *ben fatto* dunque io credo che debba rife-

rirsi al ritratto di San Francesco, e non all'iscrizione che è sotto di esso. Ma quando fosse pure (il che non è) che il Tiraboschi parlasse dell'iscrizione, sarebbe ella cosa poi da dar tanto fastidio che portasse la conseguenza che anche il Santo fosse fatto da un impostore? Può ella mai un'iscrizione portare la distruzione dei documenti? Perchè l'iscrizione che è sotto l'atrio del San Martino nostro, è forse di due secoli posteriore a quella fabbrica, ne viene la conseguenza che i documenti che provano esser la nostra Cattedrale rifabbricata nel 1060, siano apocrifi o falsi, e che la Cattedrale non sia stata veramente riedificata in quel tempo? Ora se noi potremo provare con documenti autentici che Bonaventura e Barone Berlinghieri erano due pittori lucchesi, i quali vivevano ed operavano dal 1228 al 1244, dovrem credere che, a malgrado dell'iscrizione latina, uno di essi facesse quel quadro. Quando parleremo delle obiezioni fatte dal professore Malatesti, esporremo una nostra idea su quell'iscrizione. Ma un'iscrizione in lettere latine del 1235, non in uno strumento, ma sotto a un quadro, è ella cosa poi tanto strana, quanto appare a prima vista? Io nol credo. Se si parlasse di un diploma, di una pergamena, di un contratto, si potrà fino a un certo punto stabilire dalla forma delle lettere l'epoca dello strumento, perchè l'amanuense perito nell'arte grafica si deve supporre che abbia preso la forma dei caratteri del suo tempo; ma come stabilirla da un'iscrizione che è sotto un quadro, se il pittore che la fece forse non sapeva scrivere (cosa da non far meraviglia in quei tempi d'ignoranza, mentre il Rosa diceva in tempi a noi più vicini parlando de' pittori: « Quattro quinti, per Dio! non sanno leggere »), e forse la copiò da qualche alfabeto semplicemente, come si copia un occhio, una mano, una bocca? Mancavano forse in quei tempi iscrizioni lapidarie perfettamente latine da poterle prendere a modello? E quelle stesse della metà del secolo tredicesimo sono elleno tutte latine, o non piuttosto composte di lettere romane miste alle gotiche? Io ne potrei qui riportare molte di quel tempo, nelle quali delle intere parole sono ancora di caratteri romani belli e ben formati, senza che abbiano subito alcuna alterazione. Quella medesima iscrizione che è sotto il Crocifisso del nostro Deodato,

benchè posteriore di 50 anni, non è un misto di gotico e di romano carattere? E la stessa lettera nella stessa iscrizione non è fatta in due diversi modi? Segno che la sapevano scrivere nell'un modo e nell'altro.

Che se poi si dicesse che quell'iscrizione fosse mancante di una *C*, o della cifra indicante 100 anni, che cosa vi guadagnerebbe mai questa opinione? Se non si crede che l'iscrizione che è in fondo al quadro del Berlinghieri sia del 1235, perchè nel 1235 non più si scriveva col carattere romano, molto meno dovrebbe credersi con una *C* di più, cioè se fosse di un secolo dopo! C'insegna l'eruditissimo Giuliani nostro, che «.... in alcuni tempi variano le forme dei caratteri tanto nelle carte che nei marmi, nei quali per tutto il secolo decimo vedremo conservato il bel carattere romano, come nella iscrizione di Berta entro il San Martino; poi ne' due susseguenti le aste delle lettere sono alquanto storte o sbieghe, siccome mostrano quelle sotto il portico di essa chiesa; ma nel decimoquarto e nel decimoquinto secolo le troverete scritte *tutte* nello sghembo e odioso carattere chiamato gotico, non perchè scritto nel tempo de'Goti, ma per la rozzezza e molestia sua.» Ora secondo questa dottrina, che è confermata da quanto noi vediamo, più si viene verso il Quattrocento, più il carattere, lungi dal riprendere la bella forma romana, la prende sempre più sghemba e odiosa: per conseguenza se l'iscrizione che è sotto il nostro San Francesco non può essere del 1235, perchè di forma troppo romana, molto meno per la stessa ragione potrà essere del 1335.

Ma è oramai tempo che dalle induzioni e dalle ipotesi passiamo alle cose positive, e facciamo vedere che il nostro Bonaventura Berlinghieri viveva ed operava appunto nel tempo indicato dall'iscrizione del quadro modenese; mentre nel secolo dipoi niun pittore lucchese troviamo di tal nome registrato nei nostri Archivii.

Tre documenti preziosi possiamo per avventura citare, i quali a meraviglia ci provano l'esistenza dei due fratelli Barone e Bonaventura Berlinghieri e la loro qualità di pittori, nella prima metà del secolo terzodecimo. Il primo documento è una pergamena dell'undecima calenda di aprile del 1228,

nella quale dal giudice ordinario di quel tempo per Federigo, re dei Romani, sono registrati i nomi di molti cittadini lucchesi che giuraron la pace ai Pisani. In essa fra gli altri nomi si leggon quelli di *Barone filius Berlinghieri et Bonaventura eius frater*. Questa pergamena è oggi in mano del signor Regolo Grassi, pervenutagli dall' antica e nobile casa degli Orsucci.

Il secondo documento, che è nell' Archivio dei Reverendissimi Canonici della Cattedrale, al libro segnato LL. 17, carta 12, è uno strumento di questo tenore:

« Barone quondam Berlingerii recepit a domino Archi-
» diacono lucano solidos XX denariorum pro depictura et fa-
» citura unius tabule quam debet depingere et aptare et facere
» promisit. Actum Luce, in Ecclesiam Sancti Martini coram
» Reiale et Bonaiuncta MCCXLIII, XI Kal. Martii, Indict. I.
» Ciabattus Iudex et Notarius hec subscripsit. Item, co-
» ram Alberto et Plebano Baldovino, recepit dictus Barone
» alios solidos XX, nonis Iunii, et tantum. »

Il terzo documento, che trovasi pure nel citato Archivio al libro segnato LL. 18, è così concepito:

« Bonaventura quondam Berlinghieri promisit et conve-
» nit domino Paulo lucano sollepni stipulatione interposita,
» quod ipse ab inquisitione sibi facta ab eodem domino Paulo
» vel suo misso ad tres dies incipiet facere illud opus quod ei
» promisit, scilicet de dipingendo cameram totam cum sola-
» ria que quondam fuit domini Opithonis lucani Archidia-
» coni, et ea incepta finiet sine intervallo ad aves, et ad alias
» depicturas sicut dicunt se composuisse cum magistro lum-
» bardo, et ad eius voluntatem... ad suos colòres, scilicet
» ipse dominus Paulus dare debet ei calcinam et manuales et
» si opus esset azzurrum. Et pro predicto opere dictus Paulus
» dare debet et promisit eidem libras VJ denariorum lucano-
» rum bonorum, et de quibus libris VJ idem Bonaventura
» confessus habere fuit solidos XX denariorum renuntian-
» do, etc. Et pro hiis quibus observandis obligaverunt se se
» una pars alteri....
» Actum Lucae in Curia Scolarum MCCXLIIII, VI Kal.
» decembris. Indict. III, coram Gerardino quondam Gerardi
» et Bonacurso domini Orlandi,

» Ciabattus Iudex et Notarius hec subscripsit. »

Dai riferiti strumenti chiaro apparisce che i due fratelli Barone e Bonaventura Berlinghieri da Lucca vivevano e dipingevano nel tempo appunto indicato dall' iscrizione che è sotto il quadro di Modena, e che perciò quel quadro deve riputarsi fatto nel 1235 e non dopo, quando niun pittore lucchese troviamo più di quel nome.

Veduto dunque che il *ben fatto* del Tiraboschi si riferisce al quadro e non all' iscrizione; mostrato che l' iscrizione può esser del tempo che si dice, quantunque di caratteri romani; provato che il Berlinghieri indicato da quell' iscrizione è veramente l' autore del San Francesco; non rimane che a dileguare il dubbio del professore Malatesti, dell' essere cioè quello dipinto in tela, contro l' uso, egli dice, del tempo, ed a far conoscere una nuova mia conghiettura sull' iscrizione del quadro di Modena.

Come già abbiamo sentito, il Tiraboschi riprende il Vasari d' errore, perchè ha detto che a Margaritone d' Arezzo si deve l' invenzione di avere incollato delle tele sopra le assi e su quelle dipinto, per ovviare alle fenditure delle tavole che spesso succedevano per l' innanzi. Difatti molto prima di Margaritone si dipingeva sulle tele distese sulle assi, e una prova ne sia il nostro Crocifisso di San Michele, il quale è di stile assolutamente greco, e fatto certo poco dopo il Mille. Esso è dipinto sulla tela incollata sopra una grossa tavola. Anche le opere del nostro Deodato d' Orlando del 1288 sono dipinte sulla tela, come diremo fra poco. Ma di ciò conviene lo stesso esimio Autore della *Storia della Pittura*, poichè dice: « Quante son le pitture di Giunta o di *quel tempo*, furono eseguite sulla tela preparata con due o tre mani di gesso. Questo è un metodo costante notato già dal Mariotti, dal Morrona e da altri. »

Dunque al tempo del Berlinghieri si dipingeva sulla tela riportata sopra le assi; tutti ne convengono e l' esperienza lo mostra. Ora nulla di più facile che il nostro quadro di Modena fosse nelle tavole tarlato e infracidito, e che una persona abile abbialo staccato dalla tavola con diligenza per ovviare che il quadro non deperisse affatto. È ella cosa poi tanto difficile

il distaccare una tela di sopra una tavola, che nel secolo decimoquinto o decimosesto non potesse da taluno eseguirsi? Se nel decimottavo e nel decimonono si staccano le pitture dalle tele, dalle tavole e perfino dai muri, o come non avrebbe potuto in quel tempo farsi un'operazione così ovvia, come quella di levare una tela di sopra una tavola? Io non ho mai veduto, nè so pure che altri abbia veduto, delle pitture col fondo d'oro, come è la nostra, eseguite sulle tele! Come fare le aureole, come brunire l'oro senza aver sotto un appoggio? Io ho sotto gli occhi un quadro del sunnominato Orlandi, di cui se volessi distaccare la tela di sopra alla tavola, potrei farlo con la massima facilità. Dall'altra parte, come supporre che colui che copia un quadro (volendo pur supporre che il quadro di Modena fosse una copia), faccia ciò sopra una materia diversa da quella, su cui è dipinto l'originale e in un modo, di cui non aveva esempio? O il copiatore voleva ingannare (facendo credere la sua copia l'antico quadro), e allora doveva farla sopra la stessa materia, su cui era dipinto l'originale; così hanno fatto tutti coloro che hanno voluto trappolare i meno accorti, e tale è sempre stato l'andamento di chi vuole ingannare. A qual fine si sarebbe il nostro copiatore dato tanta pena per metter d'oro il fondo e per dipingere il quadro a tempera al modo degli antichi, se poi il suo inganno sarebbesi a prima vista scoperto solamente col guardar la materia, sulla quale era dipinto? Non si fa così quando si vuole ingannare! E poi qual motivo poteva avere a delinquere (come direbbero i causidici) il nostro copiatore, o inventore che si voglia, del San Francesco di Modena? Erano forse di un Lucchese quei quadri, il quale volesse con quella goffa contraffazione portare un onore alla patria, facendola comparire innanzi alle altre città italiane nella pittura? Mainò: uno era a Modena, l'altro era a Roma! qual motivo dunque, ripeto, poteva avere d'ingannare il copiatore o inventore di quei dipinti? E se veramente voleva ingannare i posteri, col far loro credere opera del Berlinghieri quella che non era se non se opera sua, perchè non la eseguì sulla tavola colla tela sovrapposta e non contraffece anche il carattere gotico? Ma se egli nol fece, dunque non voleva ingannare, e convien cercare un'altra spiega-

zione. Perchè quel quadro si veda ora dipinto sopra la sola tela e non in tela sopra la tavola, io credo di averla già data, e sicuramente plausibile, col dire che può essere stata distaccata di sopra la tavola affine d'impedire l'intera distruzione di quel dipinto; per l'iscrizione tenterò di darla. Io osservo che il nome dell'autore è scritto, contro il costume del tempo, nel piccolo zoccolo che sostiene il Santo, e, per quanto ne dice anche il professore Malatesti, quel nome sembra riportato in quel luogo; molto più che è bianco e non dorato, come avrebbe dovuto essere, se fosse antico. Ora io ragiono così: forse intorno a quel quadro vi era un ornamento tarlato e cadente a pezzi, come molti se ne vedono anche ai dì nostri; e quando fu tolta la tela di sopra alla tavola, fu giudicato di dover dare alle fiamme quell'ornamento, e sostituire al dipinto un'altra cornice. Porterò un esempio simile, quando parlerò di Deodato. Ma il nome dell'autore e l'anno in cui il quadro fu dipinto, era forse (come si usava) nel basamento di quella cornice. Come fare a conservare quel nome e quella data? Farla nel piccolo piedistallo che sostiene il Santo; farvela coi caratteri che usavano allora, senza indorarla, ma bianca. Lo scopo di chi avesse fatto in tal modo non sarebbe stato quello d'indurre altri in errore, ma bensì di fargli sapere chi aveva fatto quell'opera ed in che tempo: per conseguenza niuna impostura vi avrebbe messo, nè nella contraffazione dei caratteri gotici (se mai gli antichi erano tali), nè nella indoratura; in nulla insomma avrebbe voluto comparire impostore.

Con questa mia nuova spiegazione sarebbe posto in chiaro quello che pareva oscuro, e l'iscrizione in caratteri romani, lungi dall'essere un segno d'impostura, sarebbe anzi una testimonianza di buona fede.

Restituita così luminosamente al nostro Berlinghieri la sua opera, ed alla patria nostra la gloria che le ne riviene, io pregherò l'ottimo professore Rosini di volere riformare la sua opinione in proposito del Berlinghieri, e, uscendo da quel dubbio in cui era, metterlo per terzo con Giunta e con Guido, i quali, come egli dice, « sono i Nomi Italiani che possono citarsi come autori di opere certe nella prima metà del secolo

decimoterzo, » e dei quali può dirsi con l'antica espressione: « Questi furon gli occhi della nostra pittura. »

Dopo il Berlinghieri un altro pittore di bella fama si fa innanzi nella storia nostra, ed è Deodato, figlio d'Orlando, il quale viveva ed operava in Lucca nel 1280 o in quel torno. Di tal pittore tace al solito il Vasari, poichè una sorte a noi avversa gli fece porre in non cale la pittura lucchese, la quale pur meritava che ei ne parlasse a preferenza di quella di qualche altro Municipio. Non ne tacque però l'eruditissimo, e, per quanto potè, imparzialissimo Lanzi, il quale ne fa menzione in questi termini: « Aveva pure (Lucca) nel 1288 un altro pittore, che si conosce per un Crocifisso lasciato a San Cerbone, poco lungi dalla città, con questa epigrafe: *Deodatus filius Orlandi de Luca me pinxit. A. D. 1288.* [1] L'illustre Autore della *Storia della Pittura italiana* dopo aver narrato il dubbio che egli ha sull'autenticità del dipinto del Berlinghieri, così prosegue: « Non per questo la città di Lucca meriterà meno di essere annoverata fra quelle che concorsero in questo secolo al miglioramento della pittura, come vedremo nel capitolo quinto. » Al qual capitolo poi dice: « Il Cristo dell'Orlandi di Lucca, che fu dipinto per San Cerbone, ha chiara la data scritta in caratteri del tempo, dal Lanzi stesso riferita.... Esso (Cristo) è di una mirabile conservazione e vedesi ora sopra la porta nella Cappella greca del Regio Parco di Marlia. La figura del Cristo, come la Vergine e il San Giovanni, presso alle mani, son fatti secondo la maniera di Giunta, ma con più lucidi colori. » Riporta poi il professore Rosini inciso un altro quadro dell'Orlandi fatto per Pisa con la data del 1300, del quale dice che « i colori son vivaci, la testa della Vergine non si risente della vecchia scuola e negli angeletti in alto vedesi un incamminamento alla grazia. Ha il nome del pittore in basso e il 1300 secondo lo stile comune (1301 secondo il Pisano), tempo in cui venne a Pisa Cimabue, chiamato a lavorare di mosaico. » [2] Fin qui il professor Rosini; dirò poi di un'altra sua ipotesi riguardo al nostro Deodato.

Il Crocifisso, del quale parla il Lanzi, è stato fino al 1830

[1] Lanzi, opera e loco citati.
[2] Rosini, op. cit., vol. I, pagg. 209, 218, 219.

nella chiesa del Monastero di San Cerbone, donde io lo feci trasportare a Marlia per ordine del Duca, al quale di buon grado lo cedettero i Reverendi Padri Francescani. Fu quivi situato nella Cappella di rito Slavo, che io per intero dipinsi, facendovi meglio che seppi sullo stile antico e in campo d'oro tutto l' *Iconostasio* composto da ben trentacinque figure, con ornamenti e rabeschi proprii del tempo che io presi ad imitare. Della qual pittura l' ottimo e intelligentissimo Principe rimase soddisfatto.

Collocossi dunque in detta Cappella con altri antichi quadri quel Crocifisso, che invero è un miracolo pel suo tempo. Sentiamo come ne parla il conte Giulio Cordero di Sanquintino, uomo di estesissime cognizioni nel fatto delle belle arti, ed oggi direttore del Museo egiziano di Sua Maestà il Re di Torino: « Questo antico dipinto, tanto per la sua forma, quanto per la posizione delle tre solite mezze figure ai lati e superiormente alla croce, come per l' atteggiamento del Salvatore che si abbandona moribondo, non differisce gran fatto da tutte le altre simili imagini del secolo XIII: che anzi ha una particolar somiglianza in queste cose col Crocifisso tanto celebrato del pittore Giunta, che conservasi in Pisa qual raro gioiello; ma per la maestria del lavoro lo supera di gran lunga. Non saprei ben dire con quanto diletto io l' abbia esaminato, trasportandomi con la mente a quei giorni sì grossolani ancora in pittura ed inesperti. Esso è sì ben disegnato, sì gentilmente colorito, le fisonomie v' esprimono un tal sentimento di dolore, il velo che cuopre in parte il Cristo v' è toccato con tal leggerezza, che non credo esservi molte pitture di quei tempi che possano star a fronte di questa bellissima di Deodato: certamente, scorrendo io l' Italia, di quante mi venne fatto di vederne finora, la tengo per la migliore. »[1]

Questa opinione del dotto Archeologo viene confermata del continuo da quei forestieri intelligenti, che io ogni tanto ho occasione di condurre a vedere quella deliziosa villa e quella graziosa Cappella, officiata con rito Slavo da sacerdoti a posta venuti dalla Germania.

[1] Cordero, *Osservazioni sopra alcuni Monumenti di Belle Arti nello Stato Lucchese*, pag. 99. Lucca, Bertini, 1815.

Nella stessa Cappella di San Cerbone, ove io fino dal 1819 aveva veduto con tanto piacere il Crocifisso di Deodato, mi era avvenuto di osservare una Vergine col divin Figlio in braccio, la quale dal modo con cui è dipinta, e dalla forma degli ornamenti, parevami dovesse essere quella pure opera di Deodato nostro; ma niuna certezza potei averne, e per allora tralasciai le indagini. Dovendo però scrivere ora di quel pittore, mi rimisi con alacrità all'opera, e volli consultare certe memorie sul Monastero di San Cerbone scritte dal Padre da Brandeglio ne'primi anni del secolo decimottavo; e fui molto contento di trovarvi le seguenti parole: « Nel Coro poi fabbri- » cato dai Padri, perchè l'antico delle monache come angusto » fu disfatto, si trova un SS. Crocifisso antico e divoto, dipinto » in tavola 417 anni sono, come si vede dalle lettere indorate » al calce, che sono le seguenti: *Deodatus filius Orlandi de* » *Luca me pinxit.* » E più sotto, cioè a pagine 221 del libro citato, lessi quanto segue: « Ma la principal disgrazia di que- » sto monastero fu quella che li successe il 1295 sotto Boni- » fazio VIII, che dal fuoco restò del tutto incenerito con la » chiesa, e solo, con evidente miracolo, si conservò illeso il » suddetto Crocifisso del Coro, sette anni appunto dopo che » era stato dipinto; come intatta restò ancora un' altra divo- » tissima imagine di Maria Vergine col Bambino al collo, ed » i santi Giovanni e Bartolomeo, Maria Maddalena e Caterina » Vergine e martire, dipinto in tavola dal suddetto Deodato e » opera di una stessa mano. Queste sole, mentre abbruciò la » chiesa, il Coro e il convento per la maggior parte, furono » trovate illese dopo il fuoco, come si ha da un manoscritto » di quell'Archivio. Niuno dunque si maraviglierà se queste » divotissime imagini sieno state poi sempre avute in venera- » zione e fino ai giorni nostri conservate; il Crocifisso in Coro » e la Vergine Maria collocata in una nicchia indorata nell' al- » tare di sua cappella, con quei quattro santi collocati all' in- » torno con più decenza. » Alla pagina poi 300 torna a parlare di queste ultime imagini, e così prosegue: « L'altare della » Cappella della Madonna fu fatto il 1669 dal Padre Giuseppe da » Cerreto allora guardiano, e vi fece dipingere San Pietro di » Alcantara e San Rocco, e collocò nel nicchio indorato del

» mezzo quella Vergine col Bambino antica e divota, dipinta
» l'anno 1288 da Deodato d'Orlando di Lucca come si è detto,
» e gli altri quattro santi uniti a quella, dipinti in tavola come
» oggi stanno, con le sue cornici all' intorno con più decenza. »

Incuorato io dalla sicurezza mostrata dal Padre da Brandeglio che quella Vergine pure fosse opera di Deodato nostro, volli con ogni diligenza esaminarla, ed a tale effetto mi portai espressamente a San Cerbone insieme con un abile falegname, e fatto con licenza di quel Guardiano togliere il quadro dipinto in tela (del quale parla il Padre da Brandeglio), messi in disparte i numerosi vôti che circondano quella veneratissima imagine, e levato il cristallo che la ricopre, feci calare a basso la tavola, che mi parve cosa preziosissima per quel tempo, in ispecial modo per la sua rara conservazione, essendo intatta e come fosse dipinta ieri. Dalla descrizione che mi fecero quei Reverendi Padri, ora stanziati nel Monastero di San Cerbone, fui fatto certissimo che per la tradizione e per la divozione non interrotta verso questa imagine si chiariva che la Vergine col divin Figlio, che ora si vede, è quella stessa, della quale parla il Padre da Brandeglio, la quale, per un'altra tradizione e per un documento del monastero, rimontava al 1295, anno del famoso incendio del monastero medesimo; ed è per conseguenza quella dipinta da Deodato.

Ma quella Vergine dipinta sulla tela attaccata alla tavola era stata ella sempre nel modo che oggi si vede, o non piuttosto era altra volta intera e ora dimezzata? Dei quattro santi attorno ad essa, di cui parla il Padre da Brandeglio, che cosa mai era avvenuto? Circa al primo dubbio sortomi nella mente, potei agevolmente convincermi che non m'ingannava punto credendo dimezzato il dipinto per metterlo in una nicchia, e bastommi per questo il vedere che sì la parte superiore e sì l'inferiore della tavola erano state segate: la qual cosa si confermava maggiormente dal vedere che nella parte superiore l'arco a sestoacuto è stato dimezzato in quel segamento. Forse l'ornamento gotico, che doveva essere attorno a quei dipinti, era tarlato e cadente; ma forse anche, al tempo del Padre da Brandeglio non piaceva più quella maniera di ornare le pitture, nè la forma di sestoacuto, e perciò si pensò di togliere l'una e

l'altro; e forse fu in quella occasione che si perdè una cosa preziosissima, il nome cioè dell'autore, che probabilmente era nel basso della tavola, come si vede in quasi tutte le ancone di quell'età, e come è di fatto nel Crocifisso del medesimo autore.

Oh se chi non è artista s'imaginasse il danno irreparabile che e' fa col disperdere un nome, non si attenterebbe sì di leggeri (come accade tuttodì) a commettere simile barbarie!

Per rischiarare il secondo dubbio, ove fossero cioè iti i santi, dei quali fa menzione il Padre da Brandeglio, mi feci a dimandare ai più provetti di quei Religiosi, se a caso fosservi tavole antiche disperse pel convento, ma nulla seppero rispondermi.

Non sì tosto però andai via, che corsemi dietro un buon laico, e assicurommi che un quadro in tavola con fondo d'oro era appeso ad una parete della Sagrestia, e che quel quadro rappresentava un vecchio venerabile con lunga barba e con un libro in mano. Può di leggeri figurarsi se mi godè l'animo a tale notizia; però essendo allora troppo tardi e mancando la luce non detti addietro, ma come prima potei fui di nuovo a San Cerbone per vedere l'antico quadro. Il quale posto a terra e da me esaminato scrupolosamente, il trovai in tutto conforme alla Madonna sì per lo stile del disegno, sì per la maniera con cui è dipinto, e sì infine per la tavola che è del medesimo legno. Come quella della Vergine, era questa pure segata in alto ed in basso, e precisamente alla stessa misura. Non mi rimaneva dunque dubbio che questo fosse uno dei quattro santi, dei quali parla il Padre da Brandeglio; ma era poi egualmante certo che questo quadro e quello della Vergine fossero opera del medesimo pittore del Crocifisso di Marlia? Questo era ciò che rimaneva a verificarsi, e questa verificazione non poteva farsi che col confrontare quelli con questo. Sarebbe stato difficilissimo, per non dire impossibile, far quel confronto fra il Crocifisso e la Madonna: perchè come rimuovere quello o questa per avvicinarli, anzi per metterli a contatto, come era d'uopo fare per istituire un confronto e potere affermare che l'autore del Crocifisso era quello stesso della Vergine? Ma ciò che prima del ritrovamento del nuovo quadro

poteva sembrare impossibile, diveniva ora oltremodo facile, solo che quei buoni Padri consentissero ad affidarmi il nuovo quadro per portarlo a Marlia ed ivi farne il desiderato confronto. Difatti non sì tosto ebbi palesato a quel Guardiano il desiderio mio, che cortesissimamente mel mandò, e il confronto che potei farne mi condusse alla certezza desiderata; imperocché non solo lo stile e la maniera, con cui è eseguito quel Santo, è in tutto simile a quella di Deodato, ma inoltre anche i fregi dei panni e gli stampi delle aureole sono simili a quelli della Madonna e degli altri santi.

Ma il Padre da Brandeglio diceva con sicurezza il nome di ciascuno dei santi in quelle tavole rappresentati. Ora di quelli menzionati dal medesimo quale mai poteva essere il nostro? San Bartolommeo non certamente. Forse San Giovanni l'Evangelista? Ma come ed a che riconoscerlo per l'Apostolo dell'amore e della carità, senza veruno emblema? È vero che gli antichi hanno qualche volta usato di effigiare l'ispirato di Patmos nella sua età patriarcale; ma hanno però sempre messo accosto a lui l'aquila, simbolo dell'ardito suo volo. Qui invece niun segno vedevasi, atto a farlo riconoscer per quell'Apostolo, se si eccettuino i colori della tunica e del manto, rosso questo, quella verde: colori che una tradizione costante dalle prime imagini fino a noi assegna a quell'Apostolo. Ma in ciò pure volle assistermi fortuna, perchè in me non rimanesse neppure l'ombra del dubbio. Nell'esaminare anche più attentamente quel quadro, vidi che sotto al colore del libro appariva traccia di alcun che, come fossero ali; il qual colore vidi peso e non trasparente come nel rimanente del quadro; e così pure gli ornati di quel libro erano goffi e mal fatti, quando il rimanente era di una diligenza grandissima. Conclusi da ciò che quel libro potesse esser rifatto, e in questo pensiero mi confortò anche il vedere alcuni fogli di esso più bianchi e più lunghi che non gli altri, e fatti per coprire alcuna cosa che traspariva al di sotto. Ma le mani di quel Santo erano atteggiate in modo che dovevano sorreggere un libro: dunque che cosa poteva mai esser là che un libro non fosse? Dissi allora fra me e me: se il libro è ridipinto al tempo del Padre da Brandeglio (quando cioè furono fatti quei barbari e

goffi ornamenti nelle lunette per dargli la forma quadrilatera), dovrebbe esserlo a colla; proviamo dunque se il colore soprapposto sparisce. Detto fatto: il colore cedette di mala voglia all'acqua, meglio all'alcool, e si scoprì al di sotto un altro libro molto più piccolo, verde esso pure, e sostenuto da un'aquila con le ali aperte, la quale poco meglio far potrebbesi ai giorni nostri. Ma perchè mai era stato cancellato quel simbolo dal barbaro imbianchino moderno (che non mi dà l'animo di chiamarlo pittore), e perchè era stato ingrandito quel libro? Alla prima dimanda non saprei che rispondere, perchè mal saprei io addentrarmi nel matto cervello di quel bestione; alla seconda dirò, che la testa, le ali e la coda dell'aquila oltrepassavano i limiti dell'antico libro da tutti i lati, e che perciò volendo cancellare quel simbolo dovette per necessità ingrandire il libro. Ecco dunque senza alcun dubbio uno dei quattro santi indicati dal più volte citato Padre da Brandeglio, il quale con tutta sicurezza potè dichiararlo un San Giovanni, perchè potette vedere il simbolo di quel Santo. Nè vo' tacere un altro argomento, il quale convalida anch'esso che il quadro, di cui parlo, sia uno dei quattro che erano intorno alla Madonna: argomento non mio, ma bensì del mio falegname, in tali cose di me assai più esperto e perito. Stando esso a mostrarmi la tavola dal lato di dietro alla pittura, fecemi osservare quattro grandi linee fatte con inchiostro che dalla tavola passavano sulla cornice: questi sono, mi disse, i segni che denotano altre tre cornici esservi state, e che, per non isbagliare, sì a questa quarta cornice come al quadro che v'è dentro si è fatto il numero quattro; altrimenti un segno solo ovvero un *X* sarebbe stato sufficente per trovare da qual lato la tavola dipinta doveva esser messa nella cornice.

È dunque provato che il quadro di San Cerbone (ora presso di me), nel quale è effigiato San Giovanni evangelista, apparteneva all'ancona, ov'era effigiata la Madonna che è in una cappella di quella chiesa, ed è una delle quattro figure che fece collocare intorno alla medesima il Padre da Brandeglio. È egualmente provato che essendo questo, sì per lo stile delle carni e sì dei panneggiari, come pure per gli stampi delle aureole similissimo al Crocifisso di Marlia (posseduto oggi da

Sua Altezza Reale il Serenissimo e graziosissimo Signor Duca nostro), il quale è senza contrasto di Deodato d'Orlando da Lucca, ne viene che anche la Madonna, quantunque sia senza il nome dell'autore, deve tenersi per opera del medesimo esimio artefice.

Del nostro Deodato d'Orlando parla con lode l'illustre Autore della *Storia della Pittura italiana*, ed anzi riporta incisa una sua tavola di alcune mezze figure che trovasi in Pisa. Ma temendo forse che una tal lode potesse far salire in superbia i Lucchesi, s'ingegna di far dubitare che Deodato sia allievo della Scuola pisana e non della lucchese; ed ecco in qual modo ragiona l'erudito Professore: « .... Penso di non ingannarmi, se credo che alla pisana Scuola appartenesse l'Orlandi da Lucca.... Che Lucca in quel tempo avesse una Scuola di pittura è fra i possibili, ma nessuna memoria se ne ha. Io non l'impugno, ma faccio considerare (cosa notabilissima) che il solo monumento di lui rimasto in patria è quel Crocifisso dipinto nell'anno medesimo, nel quale avvenne in Pisa il grande incendio delle fazioni, e la miserabile catastrofe dei Gherardeschi. Or chi non vede quanto è probabile che abbandonata la città, dove era stato educato all'arte, si rifuggisse l'Orlandi nel Monastero di San Cerbone; e che ivi lo dipingesse in quei mesi? »[1] Fin qui l'egregio Autore della *Storia della Pittura italiana.*

Io non so comprendere come ad un uomo di quella vaglia e di quel sapere che è il professore Rosini, potesse venire in mente una siffatta induzione così poco verisimile, a fine, io mi penso, di far sospettare il lettore che il nostro Deodato sia allievo della Scuola pisana. Ma di quale scuola si vuol fare allievo l'Orlandi? Di una scuola che a confessione degli stessi scrittori delle cose pisane non può citare che nomi di pittori, ed alcune poche opere ridipinte posteriormente, le quali non si sa con sicurezza a cui pertengano! A buon conto noi, oltre al Crocifisso, altre opere abbiamo trovato in patria di Deodato, e sappiamo dai documenti che in Lucca esso aveva bottega di pittoria, e che ivi acquistava beni. Dunque perché volerlo a forza mandare a Pisa ad imparare l'arte? E poi

[1] Rosini, op. cit., vol. I, pag. 218.

come poteva Deodato rifugiarsi a San Cerbone pel trambusto di Pisa ed ivi fare i suoi dipinti, se il Monastero di San Cerbone a quel tempo non era abitato da frati, ma bensì da monache? Ove dunque avrebbe potuto stare Deodato? Tali supposizioni non reggono, pare a me, ad una severa critica. Se io volessi far delle supposizioni, potrei agevolmente ritorcere l'argomento, e dire che, invece di Pisa, avessimo avuto noi in quel tempo una scuola assai fiorente, da poter mandare artefici fuori di paese a dipingere; e con la scorta dell'eruditissimo Ciampi dire che Deodato da Lucca lavorò nel 1299 nella chiesa del Camposanto di Pisa, e che lo stesso faceva nel medesimo anno Giovanni, figlio di Apparecchiato da Lucca. Ma queste sarebbero supposizioni che niuno mi vorrebbe certo menar buone sulla mia sola parola. Che Lucca avesse una scuola in quel tempo sarebbe forse agevole il provarlo, se non altro col numero dei pittori che avevamo, e che poco più tardi riferirò. Non può darsi un numero grande di pittori, ove non è una scuola; nè è supponibile che molti giovani spieghino il loro ingegno pittorico senza una scorta, a segno tale di doverli mandare tutti fuori di patria ad apparar l'arte. Dissi altra volta, ed ora il ripeto, che, se Lucca dopo i Civitali non ha più dato scultori di vaglia, mentre ha dato sempre assai buoni pittori, deve essere ciò avvenuto, non già perchè nessun giovine nel corso di tre secoli non avesse una tendenza a questa bell'arte, ma bensì perchè niuno v'era che potesse aiutare quella tendenza, tanto da dimostrare che quei giovani potevano un giorno divenire abili scultori. Fu questa considerazione che mi fece nel 1819 proporre a Maria Luisa, di sempre gloriosa memoria, una scuola di plastica, che poi non ebbe effetto, e fu questa stessa considerazione che nell'istituire, insieme coi due miei amici Padre Michele e Giacomo fratelli Bertini, nel 1837 la Società d'incoraggiamento per le arti e i mestieri, nel numero delle tecniche scuole che proponemmo vi mettemmo la plastica: non solo come necessaria a molte arti secondarie, ma altresì come atta a fecondare i germi della scultura in chi avesse inclinazione per quella bell'arte.

Entra per terzo fra cotanto senno, e vi sta a meraviglia, Angelo Puccinelli da Lucca, del quale avevamo parecchie pit-

ture, che la barbarie dei nostri e l' avidità degli strani ci ha tolte. Per buona fortuna però rimaneva ancora nel Monastero dei Canonici regolari del Salvatore un quadro, che era altra volta, siccome dicesi, all' altare massimo di quella chiesa, e formava la parte di mezzo di un trittico. Il quadro è dipinto sulla tela incollata sulla tavola: la qual tela non è già alle sole commessure, come taluno potrebbe credere, ma comprende tutta la superficie del quadro. Ha il fondo d'oro, ed è benissimo conservato per essere dipinto a tempera in un' età così remota. Porta il nome dell' autor suo scritto in lettere pur d'oro, e di forma affatto gotica; e nell' ornamento al basso del quadro vi è la dedicatoria, e il nome di colui che lo fece fare.

Rappresenta questo dipinto l' Assunzione di Maria Vergine; ma, come usavano i pittori di quel tempo, due fatti sono in esso rappresentati: v'è cioè anche la Sepoltura della Vergine stessa.

Al basso del quadro vedesi la salma mortale di Maria, che col ministero di due angeli, i quali sorreggono un ricco panno mortuale, vien collocata nel monumento. Altri quattro angeli, due in cima e due in fondo al feretro, con torchii accesi in mano, fanno l' ufficio di diaconi, e ne portano anche le vesti (cioè la stola e la dalmatica), mentre un settimo Angelo, con movimento affatto naturale, innalza un incensiere e vi soffia dentro. Gli Apostoli e i Discepoli fanno nobile corona alla Madre del divino Maestro, e Pietro, il primo fra essi, facendo l' ufficio di pontefice, intuona, leggendo sur un libro, le preghiere pei trapassati. Esso porta l' ornamento annesso alla stola, il quale è bianco con croci nere, incrociato sul petto. Il Discepolo dell' amore, quello che posò il capo sul petto di Cristo nell' ultima Cena, quello a cui fu lasciata in custodia Maria, è il più prossimo al feretro ed il più addogliato fra tutti; e quel dolore è espresso assai nobilmente senza contorsioni e senza versacci. Ben si vede dal suo movimento e dal suo volto quanto gli sia grave il rimanere su questa terra, senza la compagnia di colei che gli fu sempre madre amorosissima. Nel bel mezzo del quadro è il Cristo che viene a ricevere l' anima santissima della Madre sua, simboleggiata in una bambinella aureovestita. Un altro Apostolo (forse Andrea) ha in mano l' aspersorio, col

quale benedice alla Vergine, benedetta fra tutte le donne. Due altri Apostoli e varii Discepoli chiudono la scena.

Nè già il nostro Puccinelli si è dimenticata la palma, la quale è tradizione che nascesse ove la Santa Vergine ebbe temporaneo sepolcro. Dico temporaneo, giacchè, come abbiamo da una costante tradizione, la Santa Vergine dopo tre giorni dal suo transito fu assunta al cielo, e perciò non solo vi andò l'anima di lei, ma ancora il suo beatissimo corpo.

Nella parte superiore del quadro vedesi in alto la stessa Vergine, che assisa su di un ricco trono tutto raggiante di luce vien sollevata col ministero degli angeli all'empireo; e ivi di nuovo il suo divin Figlio viene a incontrare il beatissimo corpo di lei, nel quale gli piacque di prendere carne umana. Altri Angeli fanno corona alla loro Regina, l'adorano e si beano nel suo volto, con atti così affettuosi, che nel riguardarli ti senti comprendere da dolcissima commozione. Ho detto che la Vergine Santa è assisa sur un trono, il quale solo vien sollevato dagli angeli, giacchè la purità di Maria non consente di esser toccata, non che dagli uomini, neppure dagli angeli che a noi appaiono sotto sembianze di amabilissimi giovani; ed è questa una bella lezione che i nostri buoni antichi dànno ai pittori moderni, facendo veder loro con quale modestia e purità di pensiero debbano trattarsi le cose sante.

L'invenzione di questo quadro del Puccinelli è come quelle di simil genere de' suoi contemporanei e specialmente di Giotto con poche variazioni: perchè, come dissi altra volta, i nostri buoni padri avevano ricevuto i sacri soggetti per tradizione, e si facevano uno scrupoloso dovere di tramandarli a noi inalterati. La composizione è severa e di buone linee, e se manca della necessaria unità, non è già colpa del pittore, ma dell'uso del suo tempo, il quale voleva che nello stesso quadro si rappresentassero varie parti dello stesso soggetto: errore, nel quale è caduto lo stesso Raffaello un secolo e mezzo dipoi. Io credo però che chi vedrà questo quadro dovrà convenire che l'idea morale della morte del giusto è ivi mirabilmente rappresenta, e che ciascuno che guarda vorrebbe sicuramente esser vissuto come quella santissima Donna, che sì altamente dopo morte si onora, e dagli Angeli stessi si venera.

Potrà forse la composizione rimproverarsi di soverchia simmetria, specialmente nell'alto; ma gli antichi pensavano più che noi non pensiamo, che i quadri delle chiese debbono far parte dell' architettura di esse, e perciò conservarne la simmetria. Dall'altro lato poi la parte inferiore del quadro nulla sente di quella simmetria soverchia, e gli angeli e gli apostoli sono in atteggiamenti svariatissimi.

Il disegno, se non si può dire correttissimo, però è bello, e direi mirabile per quel tempo, specialmente nell' insieme delle figure e nei loro panneggiamenti, i quali a me paion tutti ritratti dal naturale; come dal naturale son tratte le teste, quantunque sieno poi adattate alle fisonomie tradizionali degli apostoli. Come è ricco e bello il partito delle pieghe nel manto di Cristo! come è naturalmente piegato il manto di San Giovanni! Nell'Apostolo che benedice e in quello ginocchioni dinanzi al feretro, quali grandiosi e giusti partiti! Come è grande, morbido, ragionato, il manto della Vergine Assunta! Anche la prospettiva è bene intesa, specialmente nel basso, dal nostro Puccinelli: segno che era bene istruito anche in quella necessaria disciplina. La cassa mortuale della Vergine diminuisce di mano in mano che va indietro, e le linee convergono a quel punto detto da noi visuale. Ciò sarebbe poco, imperocchè altri pittori di quel tempo avrebbono fatto in egual modo sfuggire le linee architettoniche; quello però che non avrebbon fatto altri, ma che ha fatto benissimo il nostro pittore, è di fare sfuggire le figure sul piano e metterle nel loro vero punto prospettico riguardo allo spettatore. Si guardino infatti i quattro angeli, che in abiti diaconali sostengono ognuno un torchio acceso in mano, e si vedrà che, siccome il punto dell'occhio, o visuale, non è nel centro del quadro, ma bensì quasi all'estremità del quadro medesimo dal lato sinistro di chi lo guarda, così fra quelli che sono dalla parte del capo, uno solo di tali diaconi si mostra, e dell' altro non vedesi che il torchio e un piccolo pezzo di dalmatica nella parte posteriore della figura. Gli angeli dunque si mostrano quali si mostrerebbono, se fossero ivi veri e reali anzichè dipinti. Anche lo scorcio dell' Apostolo che è in ginocchio dinanzi al feretro, è inteso secondo le leggi prospettiche ed è bellissimo per quell' età.

Di questo pittore non hanno affatto parlato nè il Vasari, nè il Lanzi, nè il Baldinucci e, quello che più monta, neppure ne ha parlato il professore Rosini. È vero che il quadro del Puccinelli era in tal luogo che niuno il vedeva; ma è vero altresì che il nostro Tommaso Trenta ne aveva parlato con lode, e ragion voleva che l'esimio storico della pittura italiana vedesse se il Puccinelli da Lucca meritava di esser nominato! Questa volta dunque non è, nè può essere il professor Rosini che dubiti dell'autore del quadro o se pertenga alla scuola nostra; è il Trenta medesimo che con una certa tal qual sicurezza lo vuole allievo della Scuola senese; e sapete il perchè così vuole? « Perchè la vivacità dei colori è superiore a quella dei quadri della Scuola fiorentina, » quasichè non si potesse avere un colorito gaio e vivace se non siasi andati a Siena ad apprenderlo. È verissimo che ogni scuola ha un carattere suo particolare sì nel disegno e sì nel colorito, e che la Scuola senese si distingue per gaiezza di colori: ma conosceva il Trenta abbastanza la scuola nostra di quel tempo per dire se era gaia o tenebrosa? Che dissi tenebrosa? E quando mai si son vedute le tenebre nella pittura italiana prima del Cinqucento? Innanzi a quel tempo tutto era gaio, tutto era lucido, tutto era aereo nella nostra pittura. Non era stata peranche rimessa in uso la perniciosa scoperta dell'olio che offuscasse ed annerasse le tinte. Allora da tutti si dipingeva o ad encausto, o a tempera, o a fresco, e così rimanevano per secoli le pitture tali quali eran fatte sui muri, sulle tavole e sulle tele gessate. Dunque anche la nostra Scuola poteva esser gaia e festosa ed atta a rappresentare le cose terrene e le celesti. Prova di ciò sieno le figure che stanno ai lati del Cristo di Deodato, di cui parlammo: le quali figure, a confessione di tutti che le videro, sono di un colorito più gaio e più succoso di quello, che in soggetti consimili lo sieno le opere della Scuola pisana e della fiorentina di quel tempo.

Ma perchè ad ogni costo voler mandare i nostri giovani in giro ad apparar l'arte per l'Italia, quando avevamo in patria maestri che per quei tempi dovevano essere eccellenti? E non possiamo noi in quello spazio di anni che passano dall'Orlandi al Puccinelli citare una serie di pittori, se non supe-

riore, pari almeno a quella di qualche altra italiana città che vanta una scuola sua propria? Datuccio Orlandi, che il Trenta prese per lo stesso Deodato, ma di cui probabilmente era figlio, non operava forse nel 1315, e nel 1337 non pingeva ancora fra noi? E non fu esso che nel 1336 dipinse in San Francesco sopra il sepolcro dei Moriconi, come abbiamo da un pubblico documento, la Vergine col Figlio in braccio, San Francesco, i due San Giovanni e San Lodovico: pittura che discopertasi poco fa sotto lo scialbo di quella chiesa, in vicinanza del pulpito, fu all' insaputa di tuttti inurbanamente ricoperta? E nel 1348 non dipingeva in Lucca Labruccio del quondam Puccino, pittore anch' esso di nome? E un Celestino Dini non operava una tavola all' altare di Santa Caterina in San Pietro Somaldi nel 1374? Ma più dei nominati possiamo gloriarci di un Paolo Lazzarini, il quale fu scelto dai Maestrati della nostra Repubblica a dipingere un quadro per la Cappella della Libertà nel 1381. Il qual quadro doveva esser certo di molta importanza, perchè il solo non darlo finito entro un dato tempo portava al pittore la pena di dover pagare dugento fiorini d' oro, come consta dal documento che qui trascrivo, e che leggesi nelle Riformagioni all' anno indicato:

« Anno MCCCLXXXI. Ind. IIIJ, die prima mensis Aprilis.

» Paulus quondam Lazarini pictor, lucanus civis, consti-
» tutus in presentia Collegii Dominorum Antianorum et vexil-
» lifer Iustitie populi et Comunis Lucani, et civium infra-
» scriptorum, et mei Andree Cancellarii Lucani Comunis
» ex speciali pacto et conventione habitis et conventis inter
» partes promisit solemni stipulatione honorabilibus viris
» Franciscbino de Podio, Matheo Captani, Luysio Balbani et
» Quarto de Quarto lucanis civibus et Operariis Opere Alta-
» ris Libertatis Lucane civitatis perfecisse atque integre pin-
» xisse quamdam tabulam per eum iam inceptam ad instan-
» tiam dictorum Operariorum et de qua iam partem pretii
» habuit et recepit, cum illis picturis et imaginibus pro ut et
» sicut per dictos Operarios fuerit ordinatum hinc ad Kalendas
» Novembris proximi secuti, cum et pro illo pretio quod fue-
» rit ordinatum per dictos Operarios una cum Nicolao Gucci
» ad penam et sub pena florenorum ducentorum et sub obli-

» gatione omnium suorum bonorum. Et hec promissa et acta
» fuerunt in palatio residentiae dominorum prefatorum, pre-
» sentibus Francisco Guinigii, Iacobo Rapondi, Ser Andrea
» Bellomi et Simone Boccella lucanis civibus testibus ad hec
» vocatis et rogatis. »

La penale di dugento fiorini d'oro, enorme per quel tempo, fa vedere che il quadro era di gran composizione e di un merito particolarissimo. Che se un giorno riescisse a noi di trovarlo, oh quanta gloria ne verrebbe al nostro paese! Ma chi sa! Le speranze non sono affatto perdute.

E che diremo di un Paolino dipintore, del quale non si sa che il nome, ma che per nostra ventura un bel documento cel fa conoscere per egregio artefice? Ecco una supplica che fecero nel 1379 alcuni cittadini lucchesi al Gonfaloniero ed agli Anziani della Repubblica, e che un tal dipintore risguarda:

« Dinanti a voi Magnifici Signori Antiani et Confaloniere
» di Iustitia del Popolo et Comune di Lucca, etc., exponsi
» con riverenza per parte delli infrascritti vostri cittadini ope-
» rarii della vostra Chiesa di Santa Maria al Corso per lo Co-
» mune di Lucca, come del Comune di Lucca quella è, come
» per adornamento della dicta Chiesa et mantenimento di
» quella, per la devotione delle persone, ordinorno già fa
» più mesi passati, coll'aiuto favore di più cittadini, di far
» fare una bella magine all'altare maggiore della dicta Chiesa.
» Et così anno fatto mandare a executione. La qual magine
» è riuscita una bellissima cosa, et con più gosto et spesa ben
» di fiorini L: che non si credeano, segondo il loro primo pro-
» ponimento, non istante l'aiuto promesso, et attenuto per li
» dicti cittadini. Li quali denari non vedeno onde li possano
» traere nè avere, se da voi per lo Comune, come chiesa del
» Comune che è, in quella parte che di vostro piacere sia,
» non sono aiutati, et sovvenuti come sempre ne so vissuti
» et viveno in isperanza; altrementi come per orrevilessa della
» dicta Chiesa et publica aparientia al cospetto delle genti al
» detto altare fatta ponere, avendola di gratia conceduta loro
» per alquanti dì Paulino dipintore chella facta, così per non
» poterlo pagare converrè farnela levare et renderli. La qual
» cosa si reputerenno non meno per lo Comune che per loro a

» gran vergogna, oltre al detrimento che ne verrè alla dicta
» Chiesa vedendola privare di tancto onore et devotione. Alla
» qualcosa più strectamente possono, per amore et reverenza
» della nostra Donna Vergine Maria, che sempre vostra et
» del Comune advocata sia, vi pregano vi faccia riparare et
» quel remedio daiuto che più di piacere ponerci; sicchè
» tanto honore et devotione della dicta vostra Chiesa di bene
» in meglio prosperi. Onde per la Dio gratia la dicta Chiesa
» si potrà conservare et mantenere. »[1]

Con tali documenti, ogni comento mi sembra inutile.

Dopo aver mostrato di quanto lustro e decoro sieno i pittori antichi al paese nostro, parmi si dica da alcuno di voi, o Signori: — E perchè mai se tanto estimi i pittori nostri e la gloria di questa tua terra, perchè non hai proposto che le opere di costoro fossero riunite in un pubblico luogo, ove da tutti potessero vedersi e ammirarsi? — Chi però pensasse che io non avessi fatto ogni mio possibile, non solo per riunire le opere della scuola nostra, ma anche quelle delle altre scuole, che in gran copia possedevamo, s' ingannerebbe a partito. Fino dall' anno 1820, appena fui dalla Maestà di Maria Luigia, di gloriosa ricordanza, preposto a conservare le opere d' arte, feci una proposta che presentai alla Deputazione nostra, la quale, dopo averla scrupolosamente esaminata ed interamente approvata, la sottopose alla sovrana sanzione. Era mio intendimento di prendere i buoni quadri delle chiese sì della città e sì della campagna, e tutti riunirli in pubblico luogo da intitolarsi: *Pinacoteca lucchese.* Nè avrei però voluto che le chiese rimanessero spogliate de' quadri loro, chè anzi proponeva di far fare, a spese del Comune, ai nostri giovani pittori delle belle copie, e quelle sostituire di mano in mano che si toglievano gli originali. A ognuno di questi poi voleva che fosse appeso uno scritto, nel quale si chiarisse a qual chiesa o a qual Corporazione religiosa apparteneva il quadro, acciocchè si vedesse il sacrificio fatto alla gloria comune. Proponeva però che innanzi di traslocare un quadro si passasse analogo e solenne strumento fra il Comune e il possessore del quadro

[1] Archivio di Stato, *Riformagioni*, 23 febbraio 1379.

medesimo, nel quale fosse dichiarato, che si metteva nella Pinacoteca come deposito e non come dono. Avrei poi desiderato che, oltre ai quadri delle chiese, altri ne fossero acquistati dai particolari, di mano in mano che questi avesserli venduti; e in tal modo venisse la Pinacoteca pubblica ad arricchirsi. A questa serie di quadri avrei voluto riunire, quasi come appendice, una delle migliori opere di ciascun pittore lucchese, ed avrei voluto appunto incominciare quella collezione dal Berlinghieri e finirla per ora col Tofanelli, da proseguirsi poi con le opere de' pittori viventi e di coloro che veranno dopo di noi, sperando che il marchese Montecuccoli, gentile e culto com'è, non avrebbe negato all'Augusta Sovrana di Lucca il San Francesco del nostro Berlinghieri, qualora lo avesse chiesto. La mia proposta è depositata negli *Atti* della Deputazione nostra, e può da ognuno vedersi a sua voglia. Quello però che non può vedersi, se io nol mostro, è un elenco dei quadri che io indicava si comperassero dai particolari, elenco prezioso, perchè tutto postillato di mano dell'anzidetta Maestà di Maria Luigia: il che prova che essa aveva tutta l'intenzione di mandare innanzi quella proposta, se un fato avverso a noi non ne l'avesse distolta. Ho creduto questo il luogo acconcio per parlare di un disegno, che avrebbe potuto far possibile la conservazione dei nostri capolavori; avrebbe attirati forestieri in copia al fine di vederli; avrebbe fornito un mezzo di studio e di guadagno ai nostri giovani artisti, e avrebbe infine accresciuto lustro e decoro a questa nostra antichissima e nobilissima terra.

ANCORA DEI TRE PIÙ ANTICHI DIPINTORI LUCCHESI

DEI QUALI SI CONOSCONO LE OPERE.

LETTERA AL MARCHESE PIETRO SELVATICO.

" Le Arti sarebbero felici se solo gli artefici ne dessero giudizio. „

Massima di Fabio pittore, riferita da Quintiliano e da Plinio.

Il professore cavaliere Giovanni Rosini di Pisa ha finalmente mantenuta la parola a me data solennemente alcuni anni addietro, di rispondere ai *Cenni storici e critici* che io feci alla sua *Storia della Pittura italiana* fino del 1845, per ciò che riguarda i tre più antichi pittori nostri, dei quali si conoscono le opere, cioè Bonaventura Berlinghieri, Deodato Orlandi ed Angelo Puccinelli. Non avendo l'esimio Autore della *Risposta* a' miei *Cenni* avuto la gentilezza d'inviarmi il suo scritto, come io feci a lui per il mio, ho dovuto aspettare che lo mandasse col Tomo VII della sua Opera a questa Biblioteca, dalla quale ho potuto averlo or sono pochi giorni.

A dir vero, io credeva di aver diritto ad una risposta meno acerba dal dotto Professore di amene lettere del bel Paese, avuto riguardo alla cortese maniera con cui io aveva dettato que' *Cenni;* e tanto più me ne lusingava dopo avermi l'immortale Giordani scritto in proposito, con lettera in data dei 21 febbraio 1846:

« La sua cortesia mi ha dato molti piaceri, e così obbligo
» grande, col suo libretto dei tre pittori. Primieramente mi é
» caro il vedermi cortesemente rammentato dalla sua bontà.
» Poi mi diletta l'esempio (non ancora divenuto volgare) di

» gentilezza nel dissentire dal Rosini. L'amore dell'arte e della » patria, la diligenza e sobrietà della critica, or si dimostrano » in bel modo. Mi piace trovarmi unanime a lei nel pensare » che una buona istoria generale delle arti in Italia non si » potrà mai avere, se non si raccolga e ordini bene da buone » istorie particolari, e V. S. muove gran desiderio che la sua » patria abbia da lei questa sua storia. »

Ed anche l'egregio conte Diedo, vostro antecessore nella carica di Segretario della insigne Accademia di Venezia, mi scriveva su questo argomento il 28 marzo 1846:

« Se tutti i biografi parlassero dei loro lodati con quella » piena scienza, chiarezza, convenevolezza d'idee e di stile, » e urbanità di maniere verso quei dotti, il cui voto non con- » corda al tutto col proprio, gioverebbero assai meglio la » storia dell'arte, e invece di alienarli e farli più avversi, si » concilierebbero la loro benevolenza per convertirli poi più » facilmente, come ella a buon diritto confida di ottenere per » tal via dal professore Rosini. »

Ho citato le parole di due grandi uomini mancati testè all'Italia nostra, perchè di quelle dei viventi non ho voluto abusare; basti solo sapere che tutti concordano nel darmi lode di urbanità e di cortesia nel dissentire dal dotto Professore.

Ripeto dunque che mi pareva di aver diritto di essere trattato nello stesso modo, col quale io aveva trattato lui, e come con le sue stesse lettere, a me dirette, aveva detto di fare; ma ripensando poi che i Vati sono di una natura irritabile, nè vogliono essere mai contraddetti, mi do pace; e riflettendo al modo con cui esso ha trattato altri che da lui dissentivano, mi pare di esserne uscito assai a buon mercato, se per altro posso dirmi fuori di pericolo. A voi dunque che siete Segretario di una delle più illustri Accademie d'Italia e insieme Professore di Estetica, mi piace indirizzare questa mia lettera, in cui andrò replicando alle aspre parole di quella *Risposta*.

Incomincia l'esimio Professore dal dire « che la querela » da me mossagli è la più gran prova di quel che possa un » soverchio zelo municipale, che dovrebbe una volta termi- » nare in Italia. »

Ora qual'è mai questa gran prova che io ho dato di soverchio zelo municipale? Ho cercato di rivendicare a Lucca, mia terra natale, l'onore di aver contribuito con le altre città d'Italia al risorgimento della pittura. Ma ditemi, signor Marchese, non credete voi, come io, che questo sia un sacrosanto diritto che niuno può togliermi? Che se altri fa tutto che può per diminuire questo onore, come si deve chiamare il modo di operare di costui? Io lo direi volentieri una soverchia gelosia municipale, la quale davvero dovrebbe una volta aver termine tra noi!

« Nessuno impugna (dice l'esimio Professore pisano) che » nel 1235 esistesse in Lucca un pittore che si chiamò Berlinghieri, come ne furono in Firenze, in Siena, in Pisa, in » Bologna; ma che monta ciò? Poichè vi erano devoti che veneravan le imagini dei santi, era ben forza che vi fossero » artefici che le dipingessero. »

Io però, ammaestrato dal dotto Professore, sono andato rileggendo un poco il Vasari (di cui forse mi era alquanto dimenticato) per vedere quali artefici vi fossero innanzi a Cimabue, e con mia maraviglia ho letto le dolenti note che seguono, nel primo Tomo della edizione di Siena a pagina 233:

« Erano per l'infinito diluvio dei mali che avevano cacciata al disotto ed affogata questa misera Italia, non solamente rovinate quelle che veramente fabbriche chiamar si » potevano, ma, quello che importava più, spento affatto tutto » (*affatto* e *tutto*, si noti bene) il numero degli artefici, » quando, come Dio volle, nacque nella città di Firenze » l'anno 1240, per dare i primi lumi dell'arte della pittura » Giovanni cognominato Cimabue. » E aprendo il De Piles che scriveva un secolo dopo al Vasari, leggo queste desolanti parole: « Le belle arti erano spente in Italia per la invasione » dei Barbari; il Senato di Firenze fece venire dei pittori dalla » Grecia per ristabilire la pittura in Toscana, e Cimabue fu » il loro primo discepolo. »

Ora se dopo queste terribili sentenze, alle quali hanno fatto eco tutti i pedissequi, io trovo un Lucchese che già operava ed era rinomato pittore, molti anni prima che quel restauratore dell'arte nascesse, non ho ragione di menarne un

poco di vanto? Se in mezzo a quell' *universale diluvio* trovo un Noè che si è salvato dal comune naufragio, ed in quelle fitte e palpabili tenebre trovo un lume, e sia pur piccolo, chi può e vuole impedirmi di dare la voce, e chiamando gli amici e i vicini dir loro: Rallegratevi meco che quando si credeva tutti fossero annegati un mio compatriotta fu salvo; ove tutto era tenebre trovai un poco di luce; quando tutto era spento vidi un piccolo lume, e questo lume era in casa mia? E il dir così dovrà essere tacciato di soverchio zelo municipale? Eh via! io dico che chi pensasse in tal modo poco sentirebbe gli stimoli della gloria, imperocchè la carità del luogo nativo mi sembra dovere essere il primo di quelli stimoli. Ma procediamo con ordine.

Dice il nostro esimio Professore: « La questione consiste » nel provare che il San Francesco che stava in Guiglia ed » ora è in Modena, sia dipinto dal Berlinghieri. La forma delle » lettere, le quali si trovano a piè di esso, non essendo quelle » che usavansi nel 1235, è una prova della sua non originalità. Ciò dissi prima di vedere il quadro; ora che potei vederlo, dico con tutta sicurezza che il quadro è una copia » dell' antico, fatta fra il 1400 e il 1500, come indica la forma » delle lettere. Esso è in tela, e, per quanto parmi, di mediocre artefice, fatto eseguire forse dal possessor del quadro » originale che guastavasi, o per memoria, o per devozione. » Tale parve anche l' altro che stava in Vaticano citato dal » D' Agincourt, e che fu tolto, come opera indegna di rimanervi. » Fin qui il professore Giovanni Rosini. Io ne' miei *Cenni* ho detto le ragioni, per le quali credeva che il quadro di Guiglia potesse essere stato trasportato in tela e rifatti di nuovo i caratteri non secondo l' uso del tempo del Berlinghieri, ma secondo quello dell' artefice che tolse la tela dalla tavola, giacchè questo non aveva altro scopo se non se di far sapere ai coetanei ed ai posteri da chi quella figura era stata dipinta. Aggiunsi, che anzi i caratteri mostravano appunto la buona fede del secondo artefice, giacchè se voleva ingannare poteva agevolmente copiare i caratteri secondo l' uso del tempo del Berlinghieri. Tutto questo lo dava per un' ipotesi e nulla più. Io però prendo atto (come suol dirsi) della confessione

del professore Rosini, e concedo anche ad esso che il quadro di Guiglia possa essere una copia. E che vi guadagna l'illustre Autore della *Storia della Pittura italiana* in questa mia concessione? Una copia si deve supporre similissima al suo prototipo, e spesse volte perciò dalla sola copia abbiamo indagato qual fosse l'originale, deperito o perduto. E difatti, se non avessimo avuto delle copie, e quelle copie non fossero state fedeli, avremmo mai potuto ammirare il capolavoro dell' incisione moderna, vo' dire la celebre stampa della *Cena* di Leonardo da Vinci, che rendette immortale il bulino del Morghen? Sia la copia fatta per devozione, o perchè il quadro guastavasi, a fine di conservarne la memoria, in ogni modo mostra che l'originale era tenuto in pregio e venerazione, e la copia avrà dovuto essere fedelissima, e, come quella di Leone decimo, quasi un altro originale; tanto è vero che, per accostarsi viepiù a quello, volle il copista (dato che quel quadro sia una copia) mettervi anche il fondo d'oro, quantunque più non s' usasse al tempo, in cui il nostro Professore asserisce sia fatta quella copia; e specialmente poi non si usasse sulla tela.

Ma sia il quadro di Guiglia, ora a Modena, originale o copia, a me poco preme, giacchè la scoperta di una nuova tavola di quel nostro antichissimo artefice, della quale parlerò più innanzi, mi fa lasciare in sospeso tale questione, ridotta ora di pochissima o nessuna importanza.

In ordine poi alle meraviglie che sembra fare il nostro Professore, perchè io abbia scritto di cosa non prima da me veduta, mi paiono affatto fuori di proposito. E in quanto al non avere io veduto con i proprii occhi quella imagine, non v' era bisogno che altri l' assicurasse al nostro Autore, giacchè io stesso lo aveva detto senza verun mistero ne' miei *Cenni*. Poteva dunque agevolmente rilevarlo dal mio libretto, che io mi feci un dovere d'inviargli appena che fu stampato. E dall'altra parte egli me ne dava l'esempio, scrivendo del quadro del Berlinghieri senza averlo veduto come conferma nella sua *Risposta*. A me parve affatto inutile di fare un viaggio a Modena per vedere quel quadro, quando era in quella città uno dei più illustri pittori della buona Scuola italiana, il quale

mi onora della sua amicizia e di cui sono collega nell'Accademia Atestina. Io fedelmente riferii il giudizio di quel valente Professore, e mi stetti contento al giudizio suo, come se io stesso avessi veduto il quadro del Berlinghieri. In quanto poi all' apparato di stampa e d' intagli, di cui parla il professore Rosini, io non so che cosa voglia dire con quel suo discorso. La stampa è quella solita degli *Atti* dell' Accademia Lucchese di Scienze, Lettere ed Arti; e l' intaglio del San Francesco del Berlinghieri (che il professore Rosini ha fatto incidere e ristampare nell' opera sua prendendolo dal mio) mi pareva fosse necessario di farlo fare, come feci, dal bel disegno che l' ottimo professore Malatesti volle fare di sua mano e con isquisita gentilezza donarmi. Questo quanto al Berlinghieri; dell' Orlandi poi e del Puccinelli parleremo a suo luogo.

Diciamo ora alquante parole sull'altro San Francesco, che vedevasi altra volta nelle Camere del Papa al Vaticano. Donde mai il professore Rosini ha potuto ricavare che quel San Francesco fu tolto da tal luogo come opera indegna di rimanervi? Il valent' uomo è stato ben più fortunato di me che, per quante ricerche ne abbia fatte fare da persone attivissime, non sono mai riescito a sapere che sia stato di quel dipinto. Solamente uno de' miei corrispondenti mi scrive, che « nella » invasione francese del 1799 tutto che trovavasi nelle stanze » del Papa fu manomesso e disperso. » Dunque fin tanto che il nostro Professore non mi dica con sicurezza da cui o per ordine di chi fu tolto quel San Francesco dalle stanze del Papa, come opera indegna di rimanervi, mi permetterà di creder vera l' opinione di questo mio corrispondente, che, cioè, nel trambusto del 1799 il quadro sia stato trafugato o disperso, e forse anche abbruciato.

Ma veramente il quadro dipinto dal nostro Berlinghieri era poi tanto cattivo e indegno di stare nelle Camere del Papa, come asserisce senza provarlo il professore Rosini? Il solo fatto di esservi stato quel quadro, forse dal tempo in cui fu dipinto, sino al finire del secolo XVIII per il meno, sarebbe prova più che sufficiente per dire che non era poi di quella bruttezza che vuol far credere lo Storico della Pittura italiana. Se non altro, l' esser tenuto per varii secoli nelle Camere dei

Papi prova che era presso i medesimi in venerazione. Sentiamo che ne dice il D'Agincourt citato dal Professore pisano.

« Il numero dodici è un San Francesco dipinto da un » maestro di Lucca al principiare del secolo terzodecimo. Io » ho fatto incidere il quadro da una copia fedele che si vede » a Roma. La figura è senza movimento. » Dunque il celebre Autore francese credette quel quadro una copia (e forse quella che vide il D'Agincourt sarà stata); credette quella figura senza movimento (e per un Francese di quel tempo doveva necessariamente parere), ma non lo credette una cosa mostruosa e indegna di stare nelle Camere del Papa. Era riserbato ad uno storico italiano, che scrive della Pittura italiana, il darci questa peregrina notizia.

Ma più che al D'Agincourt, il quale ne ha parlato di volo, mi riferisco ad un suo compatriotta, che ha esaminato e descritto minutamente il quadro del Vaticano. Trovo nella *Descrizione istorica dell' Italia,* del Richard, stampata a Digione nel 1706, in sei tomi in dodicesimo, e precisamente nel tomo terzo a pagina 297, queste parole che io traduco dal francese nel nostro idioma.

« Mi ricordo (scrive il Richard) di aver veduto in una » delle Camere del Vaticano un Ritratto di San Francesco » d'Assisi, dipinto nel principio del secolo tredicesimo da un » pittore lucchese. È dipinto sopra una *tavola* assai stretta; » il disegno, quantunque duro, è assai corretto e vi è assai » espressione nella testa. Le mani son ben disegnate; il co» lore della tonaca è oscuro; il cappuccio non è tondo come » lo portano i Minori Osservanti, ma neppure ha la punta » così lunga come quello dei Cappuccini. Io faccio questa os» servazione, perchè può contribuire a decidere la famosa » questione tra i Francescani e i Cappuccini circa la forma » dell' abito di San Francesco. Può darsi che di quanti hanno » scritto su questo soggetto nissuno sapesse che era al mondo » quel quadro. »

Quasi poi non contento il Richard di quanto aveva scritto su questo dipinto nel tomo anzidetto, fu così forte l' impressione che probabilmente ricevette da quell' antico dipinto, che nel Tomo quinto della stessa Opera, alla pagina 380, torna a

parlarne in questi termini: « Una delle cose più curiose e im-
» portanti che io abbia vedute ne' miei viaggi, è il Ritratto
» di San Francesco, fatto nel suo tempo da un pittore di
» Lucca, il cui nome, Bonaventura Berlinghieri, è al basso
» del quadro. È dipinto sopra una tavola più lunga che larga;
» il colorito n'è ancor fresco; il Cappuccio è tondo e stretto
» al viso, meno lungo di quello dei Cappuccini, e termina con
» una piccola punta o corno. »

Dopo questa esattissima descrizione e questo giudizio di uno scrittore che ha veduto il quadro 144 anni addietro, io debbo credere che il San Francesco del Vaticano fosse una cosa sicuramente pregevole, avuto riguardo ai tempi, nei quali fu dipinto.

Ma quando anche io concedessi che quel quadro fosse stato tolto dalle Camere del Papa come indegno di starvi, qual conseguenza ne vorrebbe trarre il nostro Professore? Chi, dimando, alla fine del secolo passato avrebbe ardito dire che, Giunta da Pisa, Margaritone da Arezzo, Guido da Siena, Berlinghieri da Lucca, erano pittori per il loro tempo stimabili? Ma che dico! Nemmeno Giotto, nemmeno il Beato da Fiesole, nemmeno Masaccio, si avrebbe avuto il coraggio di dire che erano buoni pittori, e che da essi si poteva pure imparare qualche cosa! E chi non sa che dovettero venire dalla Germania i pittori per farci conoscere che gli artisti testè nominati erano stimabili, e che anzi potevansi e dovevansi studiare se pur volevasi divenire buoni pittori? E quanto quegli artisti non si combatterono, e quanto non si derisero, fino a chiamarli settarii! Non vi voleva meno che dallo studiare quelli Archetipi nostri ne venissero fuori un Overbek, un Cornelius, un Bendemann, e altri non pochi valenti, per far toccar con mano agl'increduli che seguendo quelle orme, e salendo la grande e difficile scala a un gradino per volta e non già a salti, si poteva pervenire ad emular coloro che precedettero Raffaello e Leonardo, giacchè dei Raffaelli e dei Leonardi natura, poichè gli ebbe fatti, ruppe la stampa. Ora dunque, diceva, qual maraviglia che in tempo in cui si gustavano e ammiravano le opere dei Lapiccola, dei Corvi, e di simile genìa di guastamestieri, si togliesse come indegno di

stare più oltre nel Vaticano il quadro del nostro Berlinghieri, o almeno si riponesse fra le cose arcaiche di quel Palazzo? A me non farebbe nissuna maraviglia; ma, ripeto, io credo che il professore Rosini sappia di quel quadro quanto ne so io, cioè nulla. Prima di parlare della preziosa scoperta, fatta si può dire a questi giorni, di un nuovo quadro del Berlinghieri, mi piace di dire in questo luogo che forse noi possediamo diversi quadri di questo pittore e dei suoi fratelli, che non conosciamo, perchè il nome o si è cancellato, o si è corroso. Mi conforta a creder ciò il trovar sempre nuovi documenti, dai quali risulta che Barone e Bonaventura Berlinghieri operarono molto in quel secolo. Di fatto al libro *L*, n° 3, foglio 2, dell'Archivio Arcivescovile si legge una intimazione giuridica fatta a Barone Berlinghieri, perchè compia entro un dato tempo le imagini del Crocifisso, della Beata Vergine e del beato Andrea, promesse al Priore di Sant' Alessandro. [1] E nell'Archivio dei Reverendissimi Signori Canonici della Cattedrale al libro *LL*, n° 18, foglio 115, trovo che nel 1244 Barone Berlinghieri promette di dipingere una camera con più e diverse pitture, come concertarono con Maestro Lombardo.

Da un altro contratto [2] si rileva che Barone Berlinghieri ebbe a dipingere nel 1246 un gran Crocifisso per la chiesa Pieve di Casabasciana, diocesi di Lucca; il qual Crocifisso si è probabilmente smarrito.

Da altro documento si viene a conoscere un terzo fratello di Barone e Bonaventura, di nome Marco, il quale era dipintore e miniatore di Bibbie; come pure si rileva dal medesimo documento, che il padre di que' due artefici era pure pittore. [3] Ecco dunque un'intera generazione di pittori, che rimonta per lo meno alla metà del secolo undecimo.

Bonaventura Berlinghieri dovette essere naturalmente il primo pittore che ritraesse San Francesco, e forse dal naturale, perchè essendo quel Santo morto il 4 di ottobre

[1] Questa notizia la devo alla molta gentilezza del nostro ottimo collega signor abate Domenico Barsocchini.

[2] Comunicatomi dall' egregio nostro collega Monsignor Telesforo Bini.

[3] Altra preziosa notizia che mi fu pure comunicata dal lodato Monsignore.

del 1226, ne viene che era contemporaneo del nostro artefice. Anche l'essere San Francesco oriundo Lucchese può aver contribuito a fare andare Bonaventura ad Assisi per conoscere questo suo compaesano ed ivi ritrattarlo. E qui certo non so come possa scusarsi il Vasari, il quale nella *Vita di Cimabue* scrive, « che quel pittore fece un San Francesco e lo » ritrasse di naturale, il che fu cosa nuova in quel tempo. » Ora San Francesco era morto come ho detto nel 1226, e Cimabue nacque il 1240. Come potè dunque ritrarre di naturale San Francesco prima di esser nato? Cimabue probabilmente copiò, o almeno imitò quelli del Berlinghieri e di Margaritone, che già si veneravano sugli altari.

Veniamo ora a parlare della scoperta di un nuovo quadro del Berlinghieri, scoperta che tronca tutte le quistioni di qualunque specie esse sieno, e da qualsiasi parte elleno vengano. Ecco in qual modo andò la cosa. I signori Milanesi e Pini, ispettori uno dell'Accademia, l'altro della Galleria a Firenze, presero l'assunto di fare dei comenti ad una nuova edizione delle *Vite* di Giorgio Vasari, che si sta facendo, come sapete, nella Capitale della Toscana coi tipi del Le Monnier; e per far ciò coscenziosamente intrapresero delle gite in cerca di statue, quadri, iscrizioni, documenti, tutto che in somma poteva giovare al loro scopo; e a dir vero furono fortunatissimi, perchè, quantunque spigolassero, pure trovarono molte e molte notizie sfuggite ad altri scrittori d'arte, le quali si spera vedranno la luce in un'operetta che quei Signori ci regaleranno. Nell'essere essi a Pescia visitarono la chiesa di San Francesco, e vollero veder da vicino l'immagine del Santo Patrono della chiesa, tenuto ivi in venerazione, e tenuto frequente dagli scrittori toscani per opera di Margaritone. Si accostarono difatti al tabernacolo che racchiudeva l'effigie veneranda, e fattone aprire il cristallo, videro con maraviglia e dispiacere insieme, che la maggiore e miglior parte di quel dipinto era da un quadro soprapposto barbaramente coperto. Si accrebbe poi la loro maraviglia, quando guardando al basso del quadro medesimo lessero il nome del pittore, scritto coi caratteri proprii del tempo, il quale non era già Margaritone da Arezzo, ma sì bene Bonaventura da Lucca, e

il tempo di quel dipinto che era il 1235. Osservarono poi che nelle due parti laterali vi erano alcune storielle della vita di San Francesco, ma non poterono bene esaminarle a cagione del quadro soprapposto, che per allora non vollero far rimuovere. Si contentarono pertanto di registrare questa scoperta preziosa per l'arte nei loro libretti di ricordi, per farne poi uso a tempo opportuno. Scorso qualche mese, ebbi la sorte di fare la conoscenza del signor Milanesi, e saputa la scoperta fatta da esso e trovatolo cortesissimo, mi feci animo a dimandargli il luogo, ove quella veneranda reliquia si trovava. Egli non solo volle indicarmi il sito, ove era il quadro, ma generosamente adoperando volle che io il primo illustrassi e facessi conoscere quel dipinto. « Tocca a voi (diceva egli gentilmente in una sua amichevole lettera), tocca a voi a farlo e come compatriotta del Berlinghieri e come quello che già ha parlato del quadro di Guiglia. » Potete credere se fui contento di tale notizia, di quella concessione! Volai a Pescia, e fatto togliere l'enorme quadro che nascondeva nella massima e più bella parte l'opera del Berlinghieri, potei a tutto mio agio godere della vista dei sei quadretti e dei due angiolini che sono ai lati del Santo Francesco. Io vi assicuro, Marchese carissimo, che trasportandomi con la mente a quei rozzi tempi e assuefatto a vedere le cose presso che informi dipinte dai Greci di quell'età, mi parve un prodigio e ne rimasi veramente incantato. Tornato a Lucca, non perdei un momento, e chiesta facoltà al Consiglio amministrativo della nostra Accademia, spedii tosto l'incisore Buonori a trarre un accurato e fedele disegno di quella tavola, disegno che in dodici giorni ebbe quel valente artefice compiuto. Ora si è dal medesimo inciso, sempre per favore dell'Accademia, e quell'incisione correderà e arricchirà questa mia lettera, stampata che sia. È inutile che io vi faccia una particolare descrizione di questo quadro del Berlinghieri, giacchè avendo voi sotto gli occhi un intaglio fedele, di per voi medesimo, intelligentissimo come siete delle arti nostre, potrete agevolmente vederne i pregi, sempre riferendovi a quell'età. Solo or dirò quello che dall'incisione non potete apprendere, ed è che quel quadro è dipinto con tale amore e diligenza, che per poco lo direste una bella minia-

tura. I sei quadretti specialmente sono condotti così diligentemente e con tale intelligenza, che quando li vedrete son certo rimarrete anche voi maravigliato, come in quella rozza età vi fosse un pittore di tanto merito.

Anche un' altra particolarità di quel quadro voglio dirvi, ed è che la tavola è tutta ricoperta da una finissima tela di bisso o bambacina, cosa sempre rara per que' tempi. Questa particolarità di esser dipinto non sulla tavola, ma sulla tela, avvalora la mia conghiettura che il quadro di Guiglia (ora a Modena), che è in tela, possa essere stato distaccato dalla tavola perchè deperita, come agevolmente potrebbe farsi a questo di Pescia, quando ve ne fosse il bisogno.

In ordine a Deodato Orlandi, io non dissi che quel pittore non avesse potuto servire con l' opera sua le Monache di San Cerbone, perchè so bene che anche nei monasteri delle Monache si può entrare quando si voglia e anche dipingervi (sebbene gli esempi citati dal dotto Professore sieno tutti presi da pittori che hanno dipinto a fresco nei monasteri, le quali pitture non avrebbero potuto farsi fuori e poi trasportarvele); ma mi spiacque che un uomo come il professore Rosini andasse cumulando ipotesi sopra ipotesi, per far che? Per far comparire l' Orlandi allievo della Scuola pisana! Se questo davvero non è soverchio zelo municipale, io non so con qual altro nome debba chiamarsi!

Che poi nella Scuola pisana vi sieno de' nomi a centinaia, io non l' impugno; ma dico che più dei nomi io amo vedere delle opere, perchè da queste e non da quelli si può rilevare il valore degli artefici. Noi pure possiamo citare una litanìa di nomi (e ogni giorno se ne scoprono di nuovi nei documenti), che data la debita proporzione non la cederebbe a veruna altra scuola di quel tempo; ma qual pro, ripeto, citare dei nomi? Opere vogliono essere, dalle quali poter giudicare.

Io non so poi come debba parere impossibile al professor Rosini l' osservazione che io gli faceva ne' miei *Cenni,* perchè abbia omesso di parlare del nostro pittore Puccinelli. Egli dice che il Puccinelli nel suo quadro copiò non bene in alto una Vergine del Memmi, e peggio in basso il Transito della Vergine di Giotto. E perchè ciò gli venga più agevolmente

creduto, riporta incisa la Vergine del Memmi, e rimanda il leggitore alla tavola XIV della sua opera, perchè veda ivi il Transito di Nostra Donna da esso detta di Giotto. Qui è dove con mia grande e vera maraviglia il professore Rosini manca assolutamente al dovere di storico, e col rimandare poi il leggitore a vedere l' opera di Giotto, per provargli che l' opera del Puccinelli è copia di quella, egli lo prende a gabbo e si fa giuoco della sua credulità. Fatemi la grazia, signor marchese, prendete l' opera del professor Rosini, andate alla tavola XIV da esso citata e guardate bene l' opera detta di Giotto; mettetevi a riscontro quella del Puccinelli, da me fatta incidere ne' miei *Cenni*, e se vi trovate un atteggiamento, una testa, un partito di pieghe che somigli a quella di Giotto e da cui si possa inferire che il Puccinelli abbia copiato la sua Sepoltura della Vergine da un tale dipinto, dite pure che il professore Rosini ha ragione ed io torto; ma se trovate che la cosa sia come io la dico, compatite all' umana fragilità ed al soverchio zelo municipale; o meglio maledite alla pestifera gelosia municipale che ci divora le viscere e c' impedisce di vivere una vera e propria vita. Dissi poi che il professor Rosini manca al dovere di storico, perchè ormai credo siavi egli solo che non sappia esser quella, che egli dice di Giotto, opera dell' Angelico, e però non copiabile dal Puccinelli. Quello che posso dire si è, che il Puccinelli ha lasciato fra noi varie tavole, nelle quali ha rappresentato quel medesimo soggetto, che, sebbene simili nel tutto insieme, sono però assai svariate nei particolari.

Ma fosse pure il quadro del Puccinelli una imitazione del Memmi nella parte superiore e di Giotto nell' inferiore (se bene o mal fatta ne giudicheranno le persone dell' arte)! O i pittori del Trecento e del Quattrocento non erano tutti imitatori l' uno dell' altro? E i sommi stessi del Cinquecento non hanno imitato alcuna volta i loro predecessori nell' arte, come ne afferma anche il nostro istorico? Ma l' Angelico stesso nella sua Sepoltura della Vergine, di cui si tratta, non ha imitato la tavola Rutenica riportata dal D' Agincourt?

E Don Bartolommeo Della Gatta che pure meritò ne scrivesse le gesta lo storico Aretino, da chi imitò egli la sua bella Assunzione che è nei libri corali del Duomo di Lucca, dal

Memmi o dal Puccinelli? Certo che con maggior comodo poteva farlo da quest' ultimo, il quale dipingeva i suoi quadri, quando l' Abate di San Clemente nasceva. È un fatto che l' imagine alluminata dal detto Abate è tanto simile a quella del Puccinelli, che pare davvero averla copiata. Ma nè egli ne vergognava, nè il Vasari era tanto scrupoloso, quanto il professore Rosini.

Crede forse l' illustre Storico della Pittura italiana di dare un biasimo al nostro Puccinelli, chiamandolo imitatore del Memmi e di Giotto. Ma non sa egli, o fa mostra di non sapere, che l' imitazione è uno dei mezzi conservatori dell' arte, e specialmente dell' Arte cristiana, la quale è in sommo grado tradizionale e ieratica? Gli antichi erano ben lontani dal pensare come il nostro Professore su questo argomento.

Sentiamo ciò che scrive l' Heyne a questo proposito: « Le repetizioni del medesimo soggetto erano frequenti fra » gli antichi, perchè avendo le idee giuste sull' arte, il desi- » derio di novità non li faceva passare senza posa dall' uno » all' altro soggetto. Questa giustezza d' idea dirigeva l' arti- » sta ne' suoi lavori e l' amatore ne' suoi acquisti. Un' attitu- » dine importante, un' espressione cognita, un' aria di volto » ripetuta, la cui vista rinnova un sentimento di piacere, ha » maggior pregio di un' idea nuova, la quale, quantunque in- » gegnosa, vale soltanto per la novità, e non ha nulla che » possa cattivare l' animo dello spettatore. Ma v' è di più: gli » antichi riguardavano come un vantaggio di trattare un sog- » getto già famigliare alle persone di buon gusto, perchè ri- » sparmiavano ad esse il primo lavoro necessario per ricono- » scerlo, lasciando loro invece il tempo per goderne e per » giudicarne. L' osservanza di questa regola fruttò ai tragici » Greci i loro capolavori; quando l' obliarono per correr » dietro a soggetti nuovi e bizzarri, caddero nel cattivo gusto » e perciò nella barbarie. Gli antichi (prosegue l' Heyne) più » che far pompa di un genio inventivo volevano che le loro » pitture fossero convenienti, e perciò hanno spesso ripetuto » ciò che hanno creduto conveniente. Gli antichi si sono ripe- » tuti, perchè volevano tutti produrre delle imagini belle, » convenienti ed utili; eglino non si sono scostati da quel

» principio, perchè volevano essere veri, saggi ed istruttivi.
» Per conservare queste qualità spessissimo rassomiglia-
» vansi. »

« Il più vasto genio (dice il Raynolds) non è assai ricco
» da se stesso per prendere tutto dal suo proprio fondo;
» colui che non vuol mettere a contribuzione altro ingegno
» che il proprio, si troverà ben presto ridotto, per l'estrema
» penuria, alla più miserabile di tutte le imitazioni, quella
» delle opere proprie; e sarà costretto a ripetere ciò che avrà
» già molte volte ripetuto. Si può condannare l'imitazione,
» quando si fa una cattiva scelta del tipo da imitare; non
» quando s'imitano cose che è impossibile far meglio. »

Dunque, dato pure che il nostro Puccinelli sia un imitatore del Memmi (non copiatore), io lo credo degno di stare al paro di molti Giotteschi, dei quali il professor Rosini ha riprodotto le opere col bulino; e dico e sostengo che anche il Puccinelli forma una delle modeste glorie nostre, quantunque unito agli altri *centoquarantanove* che il nostro Storico ha noverati; e questo *unico suo merito* mi pare assai grande.

Che poi il nostro Professore abbia dichiarato, nel Tomo I, pag. 99, della sua *Storia*, che *avrebbe lasciato la moltitudine nell' ombra*, io lo sapeva; ma aspettava di vedere quali artefici, ne' diversi tempi, avrebbe separato dalla moltitudine per metterli alla luce, e mi riprometteva dal suo criterio una scelta giudiziosa e imparziale, perchè desiderava che la sua opera riescisse veramente di qualche utilità. Riporto prima per intero il periodo del nostro Professore, e poi gli farò toccar con mano che verso molti artisti valenti si è mostrato ingiusto, e specialmente con non pochi Lucchesi.

« Non a caso (dice il nostro Autore) ho tralasciato i nomi
» di quelli che ho creduto al di sotto della mediocrità. Più
» tosto anzi che dar motivo di rimprovero per aver tralasciato
» dei pittori meritevoli di lode, temo di essere stato qualche
» volta troppo indulgente nominando quelli che non l'erano. »
È questa una bella ed ingenua confessione, di cui prendo nota. Difatti, se si deve giudicare da molte delle incisioni che egli ha riportate nella sua opera, una buona parte si può dire al disotto della mediocrità. Che poi non abbia tralasciato dei pit-

tori degni di lode, egli potrà ben dirlo, ma non so quanto altri sarà per crederlo. Spero che andando io innanzi con la mia operetta sui pittori nostri e riportando incise alcune delle loro opere, spero, diceva, di far vedere l' ingiustizia di questa dura sentenza del professore Rosini. Che se altri paesi si sentono pregiudicati da' suoi giudizii, facciano come io faccio.

Dunque molti e molti dei pittori lucchesi sono al disotto della mediocrità, perchè di essi o non parla il nostro Autore, o ne parla in qualche nota quasi a caso e per un di più, e due soli fra quelli hanno meritato l' onore del bulino, cioè il Zacchia ed il Marti.

Eppure l' Anguilla, che succede immediatamente all' Orlandi, non è tanto cattivo pittore, al detto anche del signor di San Quintino; eppure il Pacino, che fece le pitture che sono in San Giovanni per la Casa Parpaglioni, che vi ha sotto il sepolcro, mi pare alquanto più che mediocre! E il Biancucci e il Paolini sono tali da stare con la moltitudine dimenticata e nell' ombra? quel Paolini che sta a tu per tu col Caravaggio, fino a scambiare le opere dell' uno con quelle dell' altro, e che nel quadro della Libreria nostra si mostra emulo del Veronese? E il Lombardi non meritava un po' più di riguardo di quello che gli ha mostrato il professor Rosini, non fosse altro almeno per i suoi grandi quadri di San Ponziano? E nemmeno un quadro del Batoni meritò dal severo censore l' onore dell' intaglio? Eppure aveva un nome per lo meno eguale a quello del Mengs come pittore di storia; e come ritrattista si narra che contasse al suo Studio ben ventidue Sovrani a farsi da esso effigiare: gloria non comune forse con alcun altro pittore nè antico nè moderno! E il Nocchi, Bernardino, era tale inetto uomo, da non meritare neppure di esser messo all' indice, nella grande opera del professore Rosini? Eppure in Roma fece ne' suoi tempi un' eccellente figura, ed ebbe molte e molte commissioni! Basta vedere i suoi numerosi bozzetti per rimanere convinti, che (prescindendo dallo stile un po' manierato, colpa de' tempi più che sua) era veramente pittore da escire dalla moltitudine e dall' ombra, nella quale lo ha avvolto il nostro Storico della Pittura italiana. Il Tofanelli poi non era inferiore al Nocchi, specialmente per la correzione del disegno,

avendo con questo contribuito alla bella fama del Morghen. Quando io, a Dio piacendo, darò inciso uno dei grandi quadri della Sala dei marchesi Mansi a Segromigno, si vedrà qual uomo era il Tofanelli.

Ma per mostrare che anche con altri pittori di gran fama è stato ingiusto nella sua *Storia* il professor Rosini, riporterò un solo esempio dei molti che potrei addurre.

Parlando lo Storico della Scuola romana negli ultimi tempi, dopo aver nominato onorevolmente il Corvi, il Cades, il Caccianiga, il Dell' Era, dice che ultimi restano Antonio Cavallucci, Angelica Kaufmann e Gaspare Landi. Del Cavallucci riporta incisa la Vestizione di Bona; della Kaufmann, Rinaldo e Armida; del Landi, le Marie al sepolcro, e con un bell'elogio a questi tre artisti chiude la Scuola romana dei nostri tempi. Neppure, come dissi, pensa a nominare il Tofanelli, che sostenne onorevolmente per molti anni l'insegnamento della pittura in quella rinomata scuola; neppure il Nocchi, quantunque vi esercitasse degnamente l'arte sua; ma quello che più monta, e che certo farà stupire ognuno, neppure si degna di nominare il Camuccini, nome europeo, e del quale val più un cartone che non tutti i quadri dei tre nominati a cagione d' onore dal professor Rosini, per chiudere la Scuola romana. Il povero Camuccini è stato relegato in una meschina nota del nostro Minosse, la quale però contiene un rimprovero acerbo alla parzialità del Rosini. Di fatto se il Canova, giudice certo competente in siffatte materie, ebbe a rispondere a Napoleone (quando questi, volendo imitare Alessandro nel parlare a sproposito di arti belle, disse l'Italia star male a pittori) che « a Roma vi erano il Camuccini ed il Landi, » come mai il nostro Storico non ha fatto menzione del primo nominato, quasi fosse un uomo da nulla? Tutti possono giudicare sull'ingiustizia di questa omissione del professore Rosini in cose dei nostri tempi. E quale è mai l'opera del Landi che possa reggere al confronto di una del Camuccini? Sia pure che quest'ultimo tragga le sue figure dal Greco, e che perciò i suoi quadri sieno più presto composti da statue che non da uomini vivi; ma questa è più colpa dei tempi che sua; tempi, nei quali la Scuola davidica (levata a cielo dalla Rivoluzione francese

più per i soggetti che essa trattava, che per il modo col quale li trattava) aveva invasato tutte le menti e portato in Italia la Grecomania. Noi Lucchesi abbiamo nel Palazzo Ducale due quadri, uno di ciascheduno dei suddetti maestri, che la munificenza della nostra passata Duchessa fece dipingere a que' due artefici, pagandoli da sua pari, cioè duemila dugento scudi ciascuno. In que' due quadri adunque eseguiti per una sorella del Re di Spagna, e che dovevano stare a confronto, dovettero i due artisti mettere quel più di studio e di sapere che potevano. Il Camuccini dipinse la Madre dei Gracchi, quando mostra le sue gioie ne' figli alla Capuana visitatrice; l'altro, il Landi, quando Coriolano assediante Roma è placato dalla madre Veturia. Ora di questi due quadri chi sarà tanto goffo da giudicare migliore quello del Landi? Io, come artista, giudico, e il mio giudizio sottopongo a tutti gli artisti del mondo, che valga più la sola Capuana o il Pedagogo del quadro del Camuccini, che non tutto il quadro del Landi: il quale, se si spoglia di un certo succo e di una tal qual verità nel colorito, poco gli rimane di buono, quantunque la composizione sia opera del sommo Minardi, del quale sono egualmente quella della Maria Stuarda, delle Marie al sepolcro e di molti altri quadri del Landi, non sapendo questi di per sè che maneggiare magistralmente il pennello. Io posso asserire ciò, perchè ne sono testimone di vista, e sfido chiunque a smentire le mie asserzioni. Sono stato discepolo dell' uno e dell' altro maestro, ma non posso nè debbo soffrire che di uno di essi (e del men valente sicuramente) si facciano larghi elogi, e dell' altro si taccia quasi non fosse stato pittore! Questa non è la imparzialità che deve avere uno storico della Pittura Italiana! E quanto alle lodi con cui termina il professor Rosini la vita del Landi, le riporremo fra quelle « con cui si salutano i » poeti viventi di qualche autorità da chi ne vuol cattare pro- » tezione e favore. »

Essendo io ora al fine di questa mia lunga lettera, credo bene di epilogare il concetto che ho avuto nello scriverla, e lo scopo che mi sono prefisso. Il quale non altro è stato se non quello di far conoscere che il professore Rosini, lungi dall' essere uno storico imparziale, compartisce le lodi ed i

biasimi, non secondo quella giustizia distributiva che doveva aspettarsi da chi scrive una storia della Pittura italiana, ma secondo che gli detta la sua fantasia; che agli artisti lucchesi fu avverso per massima e che perciò parlò poco di essi e con niuna o scarsa lode, quantunque la maggior parte ne meritassero assai più di molti e molti da esso Storico celebrati; che per le anzidette ragioni viepiù mi confermo nella mia opinione, confortata dall' autorità gravissima del Giordani, che una vera e buona storia della Pittura italiana non potrà mai esser fatta a dovere, se non si forma da tante storie municipali del bel Paese; perchè tutti i Municipii del bel Paese, qual più qual meno, contribuirono al risorgimento ed alla perfezione della pittura.

Questa è la conclusione del mio discorso. Voi, che siete giudice competente nelle arti nostre, potrete dirmi se io vada errato, e alla vostra decisione mi sottoporrò senza altro appello.

Continuate a giovare, come fate, le arti italiane con la vostra potente voce e con i vostri autorevoli scritti, e conservatemi nella buona grazia vostra.

Lucca, 13 febbraio 1851.

DELLA BASILICA DI SAN FREDIANO IN LUCCA.

« Vi travaglierete di ritrovare le antiche fondazioni e edificazioni delle chiese, distinguendosi le fondazioni dalle ampliazioni, e da' cangiamenti de' titoli, onde ne sono derivate tante confusioni ed errori. »

GIULIANI, *Antichità Lucchesi.*

Sembra cosa non dubbia, perchè molti gravi scrittori lo attestano, che San Frediano edificasse nella diocesi da lui governata molte chiese matrici, o Pievi; e che una fra queste, in prossimità del fiume Serchio e di una certa fontana, fosse da lui dedicata ai santi Leviti Vincenzio, Stefano e Lorenzo, che per brevità chiamossi di San Vincenzio. Era la detta chiesa fuori delle mura castellane, e in Capo del Borgo che prese dipoi il nome di San Frediano: nome che fu dato anche alla porta che a quel Borgo metteva, e della quale trovansi le vestigia sotto la casa già Andriani, oggi *Stanze Civiche.* [1]

In questa Chiesa edificata da San Frediano fu poi egli stesso sepolto, lo che è provato da una carta dell' 838 esistente nel nostro Archivio Arcivescovile e riferita anche dal Muratori, ove si leggono le seguenti parole: « Notitia brevis, » que facta est de inquisitione Ecclesie beati Wincentii Xti. » martiris, ubi requiescit umatum corpus beati Fridiani Xti. » confessoris Juxta Lucanam curte, etc. » [2]

[1] Dice lo Jova ne' suoi *Annali*, che San Frediano istituì ventotto Pievi con i loro fonti battesimali, e per comodità degli abitanti dei borghi fuori della città dètte il fonte battesimale a quella pure di San Vincenzo. (Jova, *Annali lucchesi*, vol. II, presso i marchesi Mansi.)

[2] *Memorie e Documenti per servire all' Istoria di Lucca*, vol. V, parte II, pag. 321.

Anche l'antico *Passionario* della Cattedrale nostra così c'insegna: « .... Cuius Corpus (di San Frediano) requiescit » humatum foras muros Lucense civitatis, ubi ipse Praesul » extitit, a partibus Aquilonis, in Ecclesia Sancti Vincentii » martyris, quam dudum ipse edificaverat. » [1]

In un'antica nota, raccolta dall'instancabile Pera, canonico Regolare Lateranense, così leggo: « Il Corpo di San Fre- » diano fu sepolto nella chiesa di San Vincenzio da lui edifi- » cata, vicino alla quale, nel Vico Settiniana, ne fu eretta » un'altra dai fondamenti sotto il titolo di San Frediano. » [2]

Un altro passo dell'antico *Passionario* della Cattedrale, riferito dal canonico Moriconi, descrivendo i miracoli di San Frediano, ci dice: « Juxta theatrum quod Parlascium vo- » cant, mirae magnitudinis lapis repertus est, quem vicini ad » operam Ecclesiae Sancti Frigdiani necessarium esse puta- » verunt. » [3] Da questa gran pietra, segue a dire il Moriconi, ritrovata in questo luogo e applicata dai vicini per la chiesa di San Frediano..., si prova essere stati cavati di qui molti marmi e colonne per adornamento di chiese.

Quell'antichissima chiesa, o meglio oratorio, giacchè le antiche chiese erano per la maggior parte assai piccole, dovette esser vòlta all'Oriente; di che abbiamo una solenne testimonianza nelle fondamenta dell'Abside, che furono trovate nell'occasione che il benemerito Operaio di San Frediano, signor Alessandro Gerli, fece nell'anno 1844 rifare la gradinata dinanzi alla chiesa medesima. Non che fosse veramente rito obbligatorio quello di orientare le chiese (poichè se ne vedono alcune che non sono affatto orientate), ma senza dubbio era *usitatior mos,* come s'esprimeva, scrivendo a Severo, San Paolino vescovo di Nola.

Infatti prima del Mille poche sono le chiese, il cui altare

[1] *Memorie e Documenti* citati, vol. IV, parte I, pag. 243.

[2] Pera, *Manoscritto* presso i marchesi Mansi. — L'Autore di questa nota ha confuso la chiesa di San Frediano fuori delle mura di Lucca con quella del Vico Settiniana; la quale ultima fu fondata da Aliperto insieme col prete Rasperto suo figlio, col consenso di Peredeo vescovo di Lucca, è consacrata da Andrea vescovo di Pisa. (Vedi *Memorie e Documenti* citati, vol. V, parte II, pag. 64.)

[3] Moriconi, *Antichità di Lucca,* pag 172, Manoscritto nell'Archivio di Stato.

massimo e spesso unigenito non fosse vòlto all' Oriente. Le nostre, la cui prima edificazione rimonta al di là di quel tempo, sono tutte orientate: quali Santa Maria in Presepe, San Michele in Foro, San Pietro Somaldi, Sant' Alessandro, San Giovanni, Santa Giulia, ec.

Comunque sia, quella chiesa di San Vincenzio (alla quale dovè essere annesso un Monastero) durò poco, come succedeva di tutte le antiche chiese. L' abate Babbino pensò di fabbricarne un' altra ivi vicina, o, come io credo, incorporò l' antica nella nuova chiesa; ed a questa (essendo ivi sepolto il corpo di San Frediano) diede il nome dei santi Vincenzio e Frediano. Da questo punto incominciano i documenti autentici risguardanti quella chiesa. E noi troviamo il privilegio di Cuniperto, re dei Longobardi, col quale l' abate Babbino, insieme coi suoi monaci, vien esentato dal pagamento delle decime, forse in grazia della spesa da essi incontrata nella costruzione della chiesa e del monastero.[1]

Sebbene a quella forte spesa certamente contribuì Faulone, Maggiordomo dei re Pertarito e Cuniperto, col dono di molti denari e terre; o sia che il dono fosse fatto da quei Re per mano di lui, come credono varii dei nostri Cronisti, o sia che il facesse Faulone stesso del proprio, come parmi rilevare dai documenti.

Trovo difatti in un antichissimo strumento dell' Archivio dell'Arcivescovato nostro, che il vescovo Felice insieme coi preti, coi diaconi e col Clero dimoranti nella città di Lucca, promettono a Babbino abate ed a'suoi monaci, che il denaro dato da Faulone per rimedio dell' anima sua non sarà mai assegnato ad un sacerdote di altra chiesa. Questo strumento è dei 20 gennaio dell' anno 675, regnando Pertarito e Cuniperto.[2] Dal quale si viene in cognizione che la chiesa di San Vincenzio era *Chiesa sedale:* cioè chiesa, ove i Vescovi di Lucca andavano qualche volta fra l' anno in occasione di feste, ed ivi col loro Clero stavano a pranzo. Difatti il Vescovo si riserba il pranzo da darsi a lui ed a tutti i suoi preti, *come già fu sempre uso di quella chiesa;* ed aveva poi il diritto di

[1] *Memorie e Documenti* citati, vol. IV, parte I, doc. XXXIII.
[2] Op. cit., vol. IV, parte I, doc. XXXII.

farvi alcune funzioni fra l' anno e specialmente nella vigilia e giorno delle Pentecoste, in cui il Vescovo battezzava in quella chiesa i Catecumeni. [1]

Dissi che per chiese sedali io intendo quelle chiese, nelle quali i Vescovi andavano qualche volta fra l' anno, ed ivi stavano a pranzo coi loro preti; le quali io credo fossero quelle, in cui avevano qualche volta fatto residenza e che perciò fossero chiamate sedali o residenziali. In fatto tre erano in Lucca le chiese sedali: cioè, San Giovanni, San Donato e San Frediano. Ora sappiamo che tutte e tre sono state in varii tempi residenza dei nostri Vescovi.

Anche da altro antico documento riportato da Daniele de' Nobili nella giunta alla *Disputa* 44ª, si rileva che Flavio Cuniperto conferma e ratifica con Diploma dell' anno III, indizione IX (9 novembre 681), l' assegnazione di alcuni predii al Monastero dei santi Vincenzio e Frediano, restaurato da Faulone, Maggiordomo di re Cuniperto, e da Babbino abate e suoi monaci: i quali predii erano stati donati al Monastero dallo stesso Faulone.

Alcuni nostri Cronisti opinano che questa chiesa fosse incominciata a edificare da Cuniperto e finita da Pertarito suo figlio; certo è che i Re Longobardi e i loro successori ebbero sempre un qualche diritto sulla medesima.

In altra nota conservata dal Pera ne' suoi *Abbozzi di storia* si legge: « Faulo Ministro di Re Cuniperto, nell' anno » nono di esso, cioè nel 685, riedificò et ampliò la chiesa di » San Vincenzio; e per il Corpo del Santo Vescovo Frediano » ivi sepolto, la chiamò dei Santi Vincenzio e Frediano, come » in tutti gli strumenti posteriori, e gli aggiunse molte en» trate con beni e poderi donatili; qual donazione fu dal Re » confermata. » [2]

[1] Fiorentini, *Abbozzi*, presso i marchesi Mansi.

[2] Da un altro documento riferito dal sullodato canonico Pera nei Manoscritti posseduti dai signori Mansi parrebbe che anche il Vescovo avesse avuto una parte, e forse la maggiore, nell' edificazione della chiesa, di che parliamo. Ecco come egli si esprime: « Li 13 marzo 1466 Ser Benedetto Franciotti si rogò » del Breve di Papa Paolo, presentato dal Capitolo di San Martino e dal Vescovo » al Priore di San Frediano, per conto di celebrare il Capitolo di San Martino

Sembra dunque indubitato dal fin qui detto, che la nuova chiesa dedicata ai santi Vincenzio e Frediano fosse fatta sotto gli auspicii dei re Cuniperto e Pertarito; sia che da essi venissero i beni donati dal loro ministro Faulone, sia che altro non abbian fatto che ratificare il costui donativo. Veduto come nel settimo secolo fosse la nostra Basilica ampliata o riedificata, sarebbe pregio indagare come quella fosse costrutta e da qual parte fosse rivolta la sua facciata. Ma in tanto buio di tempi e in tanta scarsità di notizie non si potrà che andare a rilento e a forza d' induzioni.

È certo che riedificandosi una chiesa sotto gli auspicii di quei Re Longobardi, non poteva non riescire magnifica; ma però di quella magnificenza che comportavano i tempi, assai infelici per le arti. Si può e si deve dunque tenere per fermo che fosse costrutta sullo stile delle Basiliche romane in quanto alle proporzioni generali, giacchè, come dissi in altro mio scritto, io penso che i Longobardi non avessero uno stile di architettura loro proprio, ma si giovassero del Romano meglio che potevano.

Sappiamo pertanto che le chiese anteriori al secolo decimo erano in generale non grandi, e fabbricate di lunghi e grossi lastroni di macigno esattamente commessi. Le porte erano basse, con grosso architrave, o semplice o doppio; le finestre strette e lunghe; le facciate ed i fianchi semplici e spogliati d' ogni ornamento; il tutto infine greggio e massiccio. Nell' interno delle Basiliche accozzavano colonne prese qua e là dagli edifizii romani: se corte, le alzavano con doppio imbasamento; se lunghe, le interravano quando potevano. Poco importava loro che i capitelli fossero di ordini diversi, o che nella loro composizione entrassero figure allegoriche o simboliche attinenti all' idolatria; tutto era buono per quegli architetti, purchè giovasse all' intento.

Ora la nostra Basilica poco doveva esser dissimile da quelle descritte: doveva anch' essa avere il porticale nella

» in alcune solennità, come di Pasqua, dello Spirito Santo, in San Frediano:
» *quod praefata Ecclesia per olim lucensis Episcopus, a fundamentis, una*
» *cum convento, claustris, et aliis edificiis, magna impensa constructa fuit,*
» *magnificeque dotata.* »

sua facciata, e dallo stesso lato il campanile. Ma da qual parte era volta questa facciata, questo porticale e questo campanile nella chiesa dei santi Vincenzio e Frediano da Faulone e da Babbino riedificata? Ciò passeremo ad esaminare.

In primo luogo dobbiamo considerare che, uscendo di Lucca dalla Porta detta *di San Frediano* e andando direttamente alla chiesa nostra, si avrebbe dovuto fare un assai lungo giro per trovarne la facciata, quando questa fosse stata, come ora è, vòlta verso l' Oriente; era perciò molto più ragionevole di porre la facciata di essa dalla parte del Borgo di San Frediano anzichè dal lato opposto, giovando in tal modo assai meglio al comodo dei cittadini e degli abitanti del Borgo stesso. Si noti inoltre, che sarebbe stato assai strano il volgere a quel tempo la faccia della chiesa verso l' Anfiteatro, ove non erano che orti e fratte; e forse neppure una strada, perchè per andare all' Anfiteatro o *Parlascio* si esciva dalla città per una posterula, detta dipoi *dei Santi Simone e Giuda.* Oltre di che lasciando la nuova chiesa vòlta al modo stesso dell' antica, veniva ad essere orientata: la qual cosa, quantunque non fosse necessaria, pure, quando si poteva, facevasi. Vi voleva dunque una ragione grave per volgerla diversamente, e qui invece tutto porta a mostrare che ragioni di volgerla come ora sta, allora non anche ve ne fossero.

Per narrare le cose da vero istorico, debbo dire che sui fondamenti dell'antica Abside, scoperta, come accennai, quando si rifece la gradinata, furono trovati altri fondamenti di una costruzione posteriore, i quali dai periti dell' arte vennero chiamati *d' incerta destinazione.* Tali fondamenti, murati quando già la prima chiesa era demolita, sono in tanta prossimità della presente porta d' ingresso, che a qualunque uso fossero destinati, avrebbero impedito l' entrare in chiesa, se la facciata della seconda fosse stata da questa parte; e in ciò abbiamo un' altra prova che da questa parte non fosse.

Ma a che avrebbero giovato quei fondamenti, se anche fossero stati così prossimi al Coro della chiesa, di cui parliamo? E se si è trovata la più antica Abside, perchè non si è trovata egualmente quella della seconda chiesa?

A queste due domande rispondo, che varie ragioni possono avere impedito di rinvenire la seconda Abside, mentre si è trovata la più antica. Forse è stata la seconda interamente demolita; forse non era in quella linea, nella quale si è operato lo scavo; forse alla seconda chiesa non vi era una Tribuna, come forse non vi era a quella di San Martino prima che fosser fatti la crociera e il Coro presenti. E chi ci dice difatti che la chiesa, di cui parliamo, arrivasse fino dove l'antica? E non poteva essere accorciata da questo lato, e prolungata dall' altro? In questo caso quelle fondamenta che venner dette *d' incerta destinazione*, si sarebbero trovate a qualche distanza dalla Tribuna, e avrebbero potuto servire a sostenere qualche muro di magazzino per gli attrezzi, o qualche Sagrestia, a somiglianza di quelli che noi stessi abbiamo visti appoggiati alla Tribuna di San Martino, prima che si facessero demolire.

Se altre prove abbisognassero per confermare che la seconda chiesa era nella precisa direzione della prima in quanto alla facciata ed al Coro, potrei qui anticipare il documento che riguarda la seconda traslazione delle ossa di San Frediano, fatta nel 1566. Esso così parla del collocamento del corpo di San Frediano: « .... Corpus Divj Fridiani fuisse reconditum in illius » templo; e regione sacellj Divae Sitae, illud ex eo loco eruen- » dum curavit, et sub Ara illius templi maxima, circiter ulnas » quinque recondendum, id quod lapis albi nigrique coloris » superimpositus testabatur, etc. » [1] Ora se il corpo di San Frediano fu posto nella regione settentrionale, vicin del luogo ove fu poi ed è di presente la Cappella di Santa Zita, e questo luogo era in prossimità dell' Ara massima, convien dire che l' Ara massima fosse in fondo alla chiesa presente, e in questo caso non poteva esservi certo la facciata. Che poi la cassa contenente il corpo di San Frediano, o meglio le ossa di lui, fosse nel luogo indicato dall' antico strumento, è stato provato dall' escavazione fatta fare da me in quel luogo. [2]

A me pare che gli argomenti fin qui addotti bastino a

[1] Rogiti di Ser Vincenzo Diversi, 9 luglio 1566, carta 615, nell' Archivio de' Notari di Lucca.

[2] La sera dei 26 marzo 1851 si cominciò alla presenza di molti onorevoli cittadini a scavare dal lato dell'Oratorio di Santa Zita, ove è quella pietra a due colori, sotto la quale la tradizione ha sempre indicato che fosse stata la cassa con-

provare che non una, ma bensì due chiese furono innanzi alla presente, ed amendue furono orientate, cioè vòlte con la faccia a Ponente e la Tribuna all' Oriente.

Converrebbe pur dire qualche cosa delle vicende, alle quali la seconda chiesa soggiacque nei tre secoli che corsero dalla riedificazione della medesima all' invenzione del corpo di San Frediano, cioè dalla metà del secolo settimo fino alla metà dell'undecimo; ma troppo scarse notizie abbiamo di quei tempi per poter dire qualche cosa meno che incerta.

In questo intervallo troviamo solamente che i Monaci lasciarono di abitare nel Monastero di San Frediano, e che la chiesa ritornò sotto l' immediato patronato dei Vescovi di Lucca: ma difficile sarebbe il conoscere la causa di questo abbandono per parte dei Monaci che la possedevano, e d' altra parte non sarebbe neppure del nostro assunto il cercarlo. Basti sapere che avanti la fine del secolo VIII i Monaci più non vi erano. Da una carta del 754 noi veniamo a conoscere che un tal cherico Gauperto governava quella chiesa, il quale così si sottoscrive al testamento di Walprando: « Ego Gauspertus » exiguus Clericus et Rector Ecclesiae Sancti Fridiani. »[1] Più tardi fu dal vescovo Giovanni conceduta la chiesa stessa al fratello Jacopo; segno certo che dipendeva dalla potestà di lui. Jacopo, appena divenuto vescovo, dispose di essa e la cedette in benefizio al prete Rasperto e al diacono Gumprando in quel modo stesso con cui egli era stato ordinato dal Vescovo Giovanni.[2] Abbiamo un documento posteriore a questo che contiene un lungo esame di testimoni, i quali tutti depongono constar loro che la chiesa di San Frediano appartiene al Vescovato di San Martino e perciò al vescovo Jacopo.[3]

tenente il corpo di San Frediano. Fu trovato a metri 2,40 dal piano presente uno strato di terra diverso che segnava il piano dell' antica chiesa; e continuando l' escavazione nelle sere successive, alla profondità di metri 4,80 si scoprì una specie di massicciata che per la sua forma e dimensioni non lasciò alcun dubbio d' esser quella un fondamento destinato a sostenere il sarcofago contenente il corpo del Santo. A far poi compiuta quella persuasione vennero alcuni frammenti d' ossa trovati fra quelle macerie, e spersi forse quando di là fu estratta la cassa.

[1] *Memorie e Documenti* citati, vol. IV, parte I, doc. XLVI.

[2] Op. cit., vol. IV, parte II, doc. II.

[3] Pergamena del Vescovato di Lucca ✠ O. 13.

Ma come mai poteva la chiesa di San Frediano appartenere al Vescovato di San Martino? A me pare in due soli modi. O come chiesa sedale, e perciò anche San Donato e San Giovanni sarebbero state sotto l'autorità dei Vescovi di Lucca per i tempi, ovvero perchè la massima parte della spesa nella erezione di quella chiesa e di quel monastero fosse stata fatta dal Vescovo e dal Clero di San Martino, e perciò vi avessero una giurisdizione. Ad avvalorare la prima di queste due opinioni verrebbero i documenti, i quali parlando della vita regolare introdotta, come diremo, nel Clero di Lucca dal vescovo Giovanni, o dal suo successore Anselmo, ci dicono che le prime chiese, nelle quali da quei Vescovi tale riforma veniva introdotta, furono appunto le anzidette chiese Pievi sedali, cioè San Frediano, San Donato e San Giovanni.

Fra il Vescovato del primo e del secondo Giovanni noi non troviamo documenti che riguardino a quella chiesa, se pur non fosse qualche istituzione del Rettore di essa, il che per noi poco monta.

Giovanni, secondo di questo nome, pensò alla riforma del suo Clero divenuta necessarissima al suo tempo, e tentò d'introdurre la vita comune nel Clero di Lucca e in quello dei suburbi.[1]

Fra i primi che vi furono assoggettati sembra certo fossero i Cherici della chiesa Battesimale di San Frediano, posta allora in un Borgo fuori della città, come si è detto. Alcuni scrittori nostri sono d'avviso di non dar questo onore al vescovo Giovanni II, ma bensì al successore di lui Anselmo, poscia Alessandro II papa. Ma se si guardi l'atto di donazione di Arrigo II, fatto *Coenobio Sancti Fridiani* per l'anima di Diemari, si vedrà che Giovanni II introdusse quella riforma; imperocchè, lasciando il patronato di un benefizio al Monastero di San Frediano, vi annette l'obbligo di nominare sempre dopo la morte di ciascheduno degli eletti un sacerdote nel numero de' suoi confrati.[2] Dal che risulta che la chiesa

[1] Non credo dir troppo dicendo necessarissima una riforma del Clero per richiamarlo dai gravi disordini, di cui parla il pontefice Leone IX nella lettera da esso indirizzata al Clero di San Martino. (Vedi Labbé, *Concilii.* vol. XIX, pag. 691.

[2] Muratori, *Antiq. Ital.*, vol. IV, pag. 801, *A.*

di San Frediano aveva annesso un Monastero, non già di monaci, ma di Canonici e Sacerdoti. Nè faccia difficoltà che i Canonici in quel documento sieno chiamati *fratres* o *confratres*, e *monasterium* il luogo da essi abitato, perchè difatti papa Pasquale II in un privilegio loro indirizzato li chiama *fratres*,[1] mentre in un altro li chiama Canonici;[2] e lo stesso fa Onorio II.[3]

Una ricerca sarebbe da farsi prima di finir di parlare dell' antica chiesa dei santi Vincenzio e Frediano, ed è questa. San Frediano era chiesa Pieve, e come tale aveva il fonte per amministrare il battesimo. Ove mai in questa chiesa poteva tal fonte esser collocato? A me pare di non andar lungi dal vero, se dico che una cappella vi fu anche nell' antica chiesa, e questa conteneva il fonte battesimale.

Ho detto in altro mio Discorso,[4] appoggiandomi ad una antica memoria dell'Archivio di San Frediano, riportata dal Fioriti, che Pasquino Cenami rifece dai fondamenti la Cappella di Sant'Agostino, perchè l' antica essendo vecchissima minacciava rovina. Debbo dire adesso, che, quando fu fatta la nuova chiesa, quella cappella era già rovinata o almeno in quella occasione fu demolita, e le ragioni le porterò a suo luogo, quando parlerò cioè del Campanile e della Cappella dei Micheli. Quello poi che mi fa credere che l' antica cappella servisse per battisterio, è il vedere che Pasquino Cenami volle nella nuova far dipingere da mano maestra tutto che potesse rammentare gli usi, a cui l' antecedente aveva servito. E siccome per moltissimi anni era stato ivi il corpo del Beato Giovanni, così volle che vi fosse dipinto esso Beato, quando entrò in Lucca col simulacro del Volto Santo. A rammentare poi che San Frediano aveva fondato quella chiesa, volle espresso in uno dei compartimenti il miracolo da quel santo Vescovo operato della deviazione del fiume Serchio. In una lunetta volle effigiato Sant' Agostino che dà la Regola a dei monaci, perchè tanto i primi monaci ivi posti da San Frediano, quanto

[1] Baluzio., *Miscellanea*, vol. IV, pag. 584.
[2] Id., op. cit., loc. cit.
[3] Id., op. cit., vol. IV, pag. 588.
[4] *Sopra alcuni Monumenti delle Belle Arti in Lucca*, Ragionam. I.

i Canonici Regolari venutici dipoi, vivevano sotto la Regola di Sant' Agostino. Nella lunetta incontro volle si effigiasse la Deposizione della Croce, soggetto allusivo all' imagine del Santo Volto; volle infine in altro compartimento effigiato un Vescovo che battezza un Catecumeno alla presenza di varii magistrati. E quale sarebbe stato lo scopo di quest' ultima rappresentazione, se non avesse dovuto richiamare alla memoria di chi la vedeva che appunto in quella cappella si amministrava altra volta il battesimo ai Catecumeni? Io penso dunque, come diceva, che il Battistero dell' antica chiesa fosse appunto ove ora è la Cappella di Sant' Agostino.

Un avvenimento prodigioso accaduto sotto il Vescovato del nostro Giovanni, e che ha stretta relazione con la storia della Basilica, fu l' invenzione del corpo di San Frediano. Sulla quale invenzione i nostri storici e cronisti sono discordi; imperocchè alcuni, trovato negli *Atti* del Santo, essere rimasto il suo corpo nascoso in detta chiesa fino ai tempi di Carlo Magno e di Pipino, pensarono che quella invenzione coincidesse coi tempi del primo Giovanni, il quale visse appunto sotto quei re. Ma il Fiorentini, e con esso alcuni dotti viventi, opina all' apposto che tale invenzione debba riferirsi ai tempi del secondo Giovanni, e che sotto il suo Vescovato sia a riferirsi il miracolo della fanciulla risuscitata, della quale parla un' antica leggenda. Osserva il citato Fiorentini, che gli *Atti* del Santo, riferiti nel *Passionario* della Cattedrale, sono divisi in due parti, una delle quali non ha relazione con l' altra. Nella prima parte si raccontano le geste del santo Vescovo Frediano; nella seconda si narra la storia della fanciulla risuscitata e l' invenzione del sacro corpo fatta dal vescovo Giovanni. La prima parte si legge dalla Chiesa nostra il 18 di marzo, giorno in cui il Santo era morto; la seconda il 18 novembre, giorno nel quale era accaduta la invenzione del detto santo corpo. Se dunque (dice il citato Fiorentini) la prima parte è affatto divisa dalla seconda, qual relazione può avere la resurrezione della fanciulla coi tempi di Pipino e di Carlo Magno? L' autore stesso degli *Atti* dice che il miracolo della fanciulla e la susseguente invenzione del sacro corpo successero in un tempo posteriore: *Alio quidem tempore* (così comincia la seconda

narrazione) *vir quidam nobilissimus unam habuit filiam.* Che l'invenzione del corpo di San Frediano non debba credersi avvenuta nel secolo ottavo, ma bensì nell'undecimo, varie ragioni ce lo persuadono. Nei documenti dei secoli IX e X, per designare la chiesa di San Frediano si dice sempre: *ubi iacet inhumatum Corpus B. Fridiani.* Di fatto la tradizione portava che il corpo del santo Vescovo fosse stato sepolto nella chiesa da lui edificata in onore dei santi Leviti; ma per le vicende dei tempi e per i grandi cambiamenti, a cui andò soggetta quella chiesa, non più sapevasi ove fosse seppellito. Appena il Vescovo lo estrasse dal luogo, ove giaceva da secoli, lo collocò in altro onorevole (probabilmente in una cripta o confessione) con cancelli e gradinate, e finalmente sopra quel santo corpo eresse un altare. Dunque se nei secoli IX e X fosse stato già collocato in una cripta o in altro visibile luogo, non si sarebbe detto: *ubi iacet inhumatus,* ma *ubi colitur, ubi veneratur,* come si disse dipoi.

Il corpo di San Frediano fu trovato in un' urna di marmo coperta da un lastrone pure di marmo, su cui con caratteri romani deformati si vedono scritti alcuni versi, per i quali si viene a sapere che quivi entro era il corpo di San Frediano. Ora quei caratteri sono consunti e quasi illeggibili; non così però segue di un'iscrizione, che è incisa nella grossezza del lastrone di marmo che copriva l' urna medesima. Ivi si legge chiarissimamente: *In tumba ista iacuit Corpus Beati Fridiani quingentis annis sub terra, deinde revelatum per quandam puellam ab eodem suis meritis suscitatam.* Questa seconda iscrizione deve essere stata scolpita in quel lastrone di marmo dopo l' invenzione del corpo di San Frediano, per conservare la memoria di quel prodigio e far sì che quella cassa rimanesse venerabile come cosa santa, quando anche più non vi fossero entro le ceneri del santo Pastore.

Ma se la cassa fu estratta di sotto terra al tempo del Beato Giovanni e dei re Carlo Magno e Pipino, come mai potè farvisi quell' iscrizione, la quale non è del carattere di quel tempo e non dice la verità? Che quell' iscrizione sia opera non dell'ottavo, bensì dell' undecimo secolo, chiunque un poco pratico degli antichi caratteri dovrà confessarlo. Che

se fosse del secolo ottavo, come mai potrebbe dire che il corpo di San Frediano ritrovato in quella cassa era stato sotterra incognito per ben cinquecento anni? San Frediano morì, come è dimostrato, dopo la metà del sesto secolo; ma se fosse stato trovato il suo corpo al tempo del primo Giovanni, soli dugento anni sarebbe stato sotterra, e non cinquecento, come dice l'iscrizione.

D' altra parte a me pare che si debba star più ad un monumento pubblico che è esposto alla vista d' ognuno, che non ad uno scritto, il quale può essere stato alterato. Per trovare la vera epoca della invenzione del corpo di San Frediano fa di mestieri riportarsi ai tempi del vescovo Giovanni secondo, e allora vedremo che realmente stette sotterra cinquecento anni. Poichè, se gli *Atti* ci assicurano che l'invenzione avvenne quando reggeva la Chiesa di Lucca un Vescovo di nome Giovanni, l'iscrizione del marmo viene meravigliosamente a convalidare quegli *Atti*.

Abbiamo veduto come i Canonici di San Frediano fossero fra i primi della Diocesi lucchese ad accettare la riforma e condurre vita claustrale o monastica. Vediamo ora come in breve tempo venissero essi in tanta fama di religiosa osservanza e di tutte cristiane virtù, che i Pontefici fecero, direi a gara, a conceder loro privilegi, ed a chiamarli alle più alte dignità della Chiesa.

Il primo privilegio che io trovo è un Breve di Alessandro II, dato in Lucca il 1068, diretto ai Canonici di San Frediano, col quale prende sotto la protezione della Sedia Apostolica il Monastero di San Frediano in Lucca, e tutte le possessioni ad esso donate.[1] Notisi che in detto Breve si dice, che già i Canonici stavano in San Frediano ed erano una comunità religiosa. Il secondo privilegio conceduto ai Canonici di San Frediano è di Pasquale II, dato a Roma nell'anno 1105, e indirizzato a Rotone preposto ed ai Canonici suoi.[2] Con quel Breve il Pontefice conferma l'ordine di detti Canonici Regolari, nel possesso di tutti i beni attinenti alla chiesa di

[1] *Bolle e Privilegii ai Canonici Lateranensi*, Biblioteca Pubblica di Lucca, Manoscritti di n. 40, pag. 1.

[2] Baluzio, *Miscellanea*, vol. IV, pag. 583.

San Frediano ed al suo Monastero, e concede facoltà di poter prendere le decime dai parrocchiani. Con altro Breve diretto allo stesso priore Rotone, il 1106,[1] concede altri privilegi a quel Monastero, dei quali non accade qui far menzione. Quello, di cui non tacerò, perchè troppo riguarda la mia istoria, si è l'onorevolissimo e delicato incarico che quel santo Pontefice affidò al priore Rotone di portarsi a Roma per introdurre la riforma fra i Canonici di San Giovanni in Laterano,[2] chiesa che di tutte quelle del mondo è intitolata: *Mater et caput.*

Di questo Rotone dobbiamo ora parlare, perchè fu esso che concepì, o almeno che mandò ad esecuzione l'ardito divisamento di dare a Lucca una nuova Basilica, con rifare dai fondamenti la chiesa di San Frediano, la quale minacciava rovina per la sua vetustà.

Chi imaginasse Rotone uomo volgare, e tale da non poter pensare ad erigere una mole così vasta, s'ingannerebbe a partito. Imperocchè Rotone era un di quei monaci pieni di fede viva e di zelo ardente per la causa di Dio, come molti ve ne furono al tempo delle Crociate. Rotone per la sua intemerata vita e per le virtù sue meritò, come dissi, di esser chiamato a Roma da un venerabile Pontefice per importante e spinosa missione; Rotone viveva ai tempi di Matilde, dalla quale sembra fosse aiutato nella ricostruzione della chiesa di San Frediano; Rotone infine viveva in tempi, nei quali s'innalzavano tante sontuose cattedrali, che noi non sappiamo neppur conservare.

Qual maraviglia dunque che Rotone carezzasse l'ardita idea di rifare ed ampliare la sua chiesa prediletta? Io tengo per fermo che, essendo costui vissuto fino al 1124, potesse vederla innalzata fino al primo cornicione. Non so poi dire se al morir di Matilde, se al morir di lui stesso, potesse venir meno lo zelo o la pecunia in chi ebbe a continuare quell'opera gigantesca, la quale forse stette non poco aspettando chi la continuasse.

Dalla morte di Rotone alla consacrazione della nuova

[1] Baluzio, op. cit., pag. 584.

[2] Fiorentini, *Memorie della Contessa Matilde,* lib. II, pag. 290.

chiesa di San Frediano, si trova memoria di due Priori, cioè, Attone e Pietro. Del primo si parla nel Privilegio di Onorio II all'anno 1128 [1] e nel Privilegio d'Innocenzo II all'anno 1133. [2] Del secondo si fa menzione nel Privilegio di Celestino II il 1143 [3] e nell'altro di Lucio II il 1144, [4] e infine nella Bolla di Eugenio III il 1145, [5] del quale si dice che *ostendit maximam affectionem dicto Domino Petro priori Sancti Fridiani.* È vero che gl'Imperatori di Germania presero special protezione di quella chiesa e del suo Monastero, ma ognuno sa quanto quella protezione valesse, quando si parlava non già di prendere, ma di mettere fuori danaro!

Ma a che si appoggia l'asserto che Rotone facesse fabbricare di nuovo la chiesa di San Frediano? Al doppio criterio, rispondo, della testimonianza e dei fatti.

La prima testimonianza in proposito che io riferirò, è del più volte citato Francesco Maria Fiorentini. « In un antico li-
» bro (dice esso) che è presso il canonico Moriconi segnato ✠,
» vi è la seguente memoria risguardante la chiesa di San Fre-
» diano: Come per la testimonianza di molti sapemmo, quella
» chiesa, ove i santi corpi di Frediano, Cassio, Riccardo e
» Fausta si giacevano, per la gran vecchiezza consunta ormai
» minacciava rovina, e però dalla beata memoria di Rotone,
» prelato di questa chiesa, fu demolita quella, e fondata que-
» sta, nel 1112, con molto desiderio ai 25 di marzo, ec. » [6]

Il canonico Moriconi, uomo intelligente delle nostre antiche cose, conferma quello che dice il Fiorentini, riportando esso pure la nota istessa e premettendovi queste parole: « Si
» trova una scrittura e relazione antica fatta nel 1140, auten-

[1] *Bolle e Privilegi* citati, Ms. n. 40, pag. 27, nella Biblioteca di Lucca.
[2] Ivi, pag 37.
[3] Ivi, pag. 77.
[4] Ivi, pag. 89.
[5] Ivi, pag. 96.
[6] « Sicut per multorum virorum relationem accepimus, Ecclesia ista, ubi
» sanctorum corpora Frigdiani, Cassii, Riccardi ac Faustae virginis iacebant,
» dudum a B. Frigdiano constructa, tanta vetustate consumpta erat, ut ruinam
» minari videretur; idcirco a B. M. Rothone ipsius Ecclesiae Praelato est destru-
» cta, et haec in qua una vobiscum ad Dominum exorandum constituimus
» anno 1112, 8 Kalen. Aprilis fundata est, etc. » (Fiorentini, *Abbozzi*, nella Biblioteca pubblica di Lucca.)

» tica in San Frediano, e copia presso di me, ove si dice che » la chiesa di San Frediano era così antica, che minacciava » rovina e che perciò Rotone, prelato di essa, la fece princi» piare a riedificare nel 1112 e nel 1140 restò terminata. »[1]

E in una antichissima nota, registrata dal più volte citato canonico Pera Lateranense, si legge: « Nel 1112 Rotone, » priore di San Frediano, demolì l'antica chiesa, perché mi» nacciava rovina, ed essendo poco avanti (cioè anni 42) stata » fatta ampla e spaziosa la chiesa di San Martino, volle an» ch'esso per certa emulazione agguagliarla, facendone una » di pianta, grande et ampla, che è la presente che oggi si » vede; la fabbrica della quale durò ventotto anni, cioè, dal » 1112 al 1140. »[2]

Altre testimonianze in proposito è facile ritrovare nei nostri storici. L'Orsucci nelle sue *Memorie di Lucca* ci dice: « L'anno 1112 di quaresima fu principiata l'opera di San Fre» diano in Lucca, e fu di gran terremoti. »[3] Ed il Samminiati nella *Cronica di Lucca* così asserisce: « L'anno 1112 fu co» minciata in Lucca l'amplificazione della chiesa di San Fre» diano. »[4]

Ed il Sesti ne' suoi *Annali lucchesi:* « Quest' illustre donna » (Matilde) fondò molti luoghi pii; edificò la Certosa e in» sieme la dotò: edificò Sant'Andrea di Lucca e la Pieve di Ca» majore, e fino il 1100 aveva ordinato l'ingrandimento della » chiesa di San Frediano, e già (alla sua morte) n'era stata » principiata l'opera. » E poco dopo: « Tornati pertanto a » Lucca (i Lucchesi da una fazione contro Pisa) dieronsi a » risarcire i danni che gli avevano cagionati i tanti incendii » nella contrada di San Frediano, e a tirare a fine la fabbrica » di quella chiesa. »[5]

Queste testimonianze sarebbero più che sufficienti per

[1] Moriconi, *Memorie sopra le Antichità di Lucca*, Manoscritto nell' Archivio di Stato in Lucca, pag. 158.

[2] Pera, *Manoscritto* citato.

[3] Raccolta Orsucci, *O*, 43, Archivio di Stato in Lucca.

[4] Samminiati, *Cronica di Lucca*, Manoscritto nell' Archivio di Stato in Lucca, vol. I, pag. 58.

[5] Sesti, *Annali di Lucca*, Manoscritto nell' Archivio di Stato in Lucca, vol. I, pag. 105 e 107.

provare che la chiesa di San Frediano fu da Rotone edificata dai fondamenti, perchè, come dice il difficile Lami, « nelle » cose antiche l'esistenza di ragioni e congetture molto ve- » rosimiglianti è ciò che debbono attendere le persone savie » e prudenti. »

Che se agli argomenti presi da testimoni autorevoli si desidera aggiungerne alcuno di fatto, per mostrare che la chiesa ora esistente è riedificata di pianta, uno potrà aversene veramente incontrastabile dagli scavi fatti fare da altri nel 1844, e da noi nel 1851. Poichè risultò da quelli che il piano della chiesa anteriore era quattro braccia al di sotto del presente. Ora come si sarebbe alzato in tal modo il piano interno della Basilica senza interrare non solo le basi, ma ancora una quarta parte delle colonne? L'elevazione poi straordinaria, a cui si portò il piano di questa chiesa, mostra il gran timore che a quel tempo si aveva del fiume Serchio, e giustifica la costruzione della muraglia fatta elevare dai Monaci di San Frediano *ad arcendum flumen.*

Parendo ormai pienamente accertato che Rotone demolisse l'antica chiesa di San Frediano cadente per vetustà, e in suo luogo edificasse dai fondamenti quella che ora vediamo, possiamo indagare adesso qual forma le désse e quali ragioni potè avere per voltare dall'occidente all'oriente la sua facciata.

La Basilica di San Frediano fu dalla sua fondazione architettata con le regole che Vitruvio assegna alle Basiliche: ebbe cioè tre navi sostenute da colonne; ebbe una Tribuna e fu isolata da tutte le parti, eccetto la parte di settentrione, dalla quale ebbe il passo al contiguo monastero.

Nei secoli decimo e undecimo, chiamata più magnificenza a decoro nei templi, si diede occasione in certo modo al risorgimento dell'architettura, la quale circondata dalle rovine e dagli avanzi della romana tenne di quella, sebbene sciolta da ogni bell'ordine, proporzione e misura. I segni di questa seconda longobardica architettura, più della prima magnifica ed ornata, sono i seguenti. I muri sono come nella prima epoca ampli, massicci, incrostati di pietre squadrate senza intonacamento interno; le porte sono più ampie, seguitando a vedersi

i loro doppii architravi, l'uno piano al di sotto, l'altro superiore ad arco cieco; le finestre nella massima parte strette e lunghe, terminanti in foglie, e con cornice tonda, o con arco semplice al di sopra; gli stipiti loro sono per lo più doppii ristringenti l'apertura verso il di dentro. Le navi mediane, sostenute da colonne e da archi piccoli ed a sesto rotondo, sono assai più alte che nella prima epoca.

Quasi tutti questi caratteri si riscontrano nella nostra Basilica di San Frediano.

Dopo gli scavi fatti intorno a questa chiesa nel 1844 e dei quali io presi esatta nota, sarebbe inutile dimandare se dalla sua riedificazione in poi sia stata sempre come ora si vede. Difatti l'ipotesi di una crociera formata dalle due cappelle dei Buonvisi e del Battistero svanì, quando furono trovati i muri esterni da ambe le parti senza alcuna interruzione. L'altra ipotesi di una facciata capovolta non resse, allorchè per mezzo di quegli scavi si vide che la presente facciata era collegata con le mura laterali e fatta nel medesimo tempo, salvo la incrostatura e la parte ornamentale, la quale è molto posteriore, come vedremo. La terza ipotesi che l'altare massimo e per conseguenza la Tribuna fosse ove ora è l'ingresso alla chiesa, cadde innanzi alle prove evidentissime fornite dagli scavi sopraddetti. Essi dimostrarono invece che il Presbitero era stato sempre da quel lato, in cui ora è; imperocchè le due colonne che sono in parte nascoste sotterra, hanno delle basi talmente informi e dissimili, che non può venire in mente ad alcuno che esse sieno state una volta in veduta. La base della colonna dalla parte di settentrione è così mostruosa da non imaginarsi cosa peggiore. Essa col suo plinto di marmo indigeno ha di altezza metri 0,71, mentre le altre non giungono all'altezza di metri 0,54, e la colonna poi manca affatto dell'imoscapo. L'altra corrispondente colonna dalla parte di mezzogiorno ha una base, se tale vuol chiamarsi, di macigno pure indigeno, la quale è senza plinto, ed ha un'altezza di metri 0,56. Invece del plinto sta sotto di quella un gran masso incassato nel muro del fondamento. Quella base è di una deformità impossibile a descriversi; dirò solo che è grossolanamente sbozzata. Si deve poi notare che la colonna, la

quale vi posa sopra (e che come l'altra manca dell' imoscapo), scende sotto il livello del Presbitero metri 1,08, mentre l'altra dicontro scende solo metri 0,85; da ciò ne viene che la prima esce dal livello di tutte le altre colonne della Basilica. Ora che conseguenza si deve trarre da ciò? Che quelle colonne prese a caso una più corta ed una più lunga, con due basamenti così informi, uno di marmo, l'altro di macigno, furono destinate *ab initio* a star coperte; e se dovevano star coperte, non potevano esser collocate se non se nel Presbitero o Tribuna, la quale per conseguenza in questa nuova chiesa è stata sempre dalla parte, in che ora si vede.

Che se a questa irrecusabile prova si aggiunga l'altra dei muri del Coro in mezzo alla chiesa, o innanzi l'Ara massima, secondo l'uso del tempo, scoperti appunto nei mentovati scavi, si vedrà chiaramente che questa chiesa è stata sempre rivolta con la facciata all'oriente, e la Tribuna, o Cappella maggiore, all'occidente.

Chi andasse dietro a quei murelli che circoscrivevano il Coro, e scavasse ove quelli finiscono, troverebbe certo il fondamento degli Amboni, o almeno di uno di essi, come si vede nella Pieve di Brancoli; poichè sappiamo che *Tertia Ecclesiae pars ambon dicebatur, seu Chorus, muro circumscriptus, ad quem per gradus ascendebatur. Situs erat Ambon inter Navim quae et gremium dicebatur, ipsumque sanctuarium. Suas Ambon habebat hinc inde inferius alas. Ex ambone Clerici psallebant.* [1]

Chi amasse poi di sapere quando fosse tolta questa reliquia della veneranda antichità, posso appagarlo, imperocchè trovo scritto che « il giorno 4 di maggio del 1426 fu disfatto » il Coro che era in San Frediano in mezzo la chiesa, e le » pietre di varii colori che vi erano, furono messe sopra li » scalini avanti all' altare della Cappella maggiore. » [2]

[1] Potrebbero però i pulpiti del Coro essere anche nella metà di esso, come si vede in San Clemente a Roma, ed allora converrebbe scavare alla terza colonna partendo dal Santuario.

[2] Pera, *Manoscritto* citato.

Nel luogo ove era quel Coro e cioè ove incominciava, fra la prima e la seconda gradinata presente, noi troviamo nel 1478 dei sepolcri gentilizii, i quali

San Frediano fu una delle prime chiese che dètte a Lucca il malo esempio di disfare quei Cori; poichè quello di San Martino, bellissimo, ornato dal nostro Matteo Civitali con stupendi fogliami e figure, che ora per la massima parte si ammirano nel Santuario, non fu disfatto che il 1558; e nelle note del più volte citato canonico Pera ve n' è una che dice: « Nel » mese di luglio (1592) Monsignor Decano di San Michele ha » fatto guastare il Coro che era in detta chiesa e ridottolo a » un pari, e ha fatto il Coro nella Cappella maggiore dietro » all'Altar grande, e ha fatto serrare due porte che riescivano » verso Santa Lucia. » [1]

Veduto ora quale in antico fosse il vero Coro, cioè quello dinanzi all' altare, non deve far meraviglia che si trovi un documento, nel quale sia nominato il Coro di Santa Fausta, in cui potessero stare sedici persone nell' occasione di fare un contratto, giacchè anche gli altari minori erano circondati da balaustri, nell' interno dei quali era il piccolo Coro o Coretto; come sarebbero appunto nella chiesa di Sant' Alessandro l' altare, ove ora è posta la Vergine *del buon Consiglio*, ed il suo corrispondente.

Io sarei d' opinione che l' antica chiesa non fosse dalla parte occidentale lunga quanto la presente, ma che a questa sia stato aggiunto tutto il Presbitero. Quelle due colonne trovate a caso senza le loro basi mi pare che in qualche modo il dimostrino. Forse dove arriva la presente Tribuna vi sarà arrivato in antico il porticale della chiesa dei santi Vincenzio e Frediano, del quale si è trovata memoria fra il Mille e il Millecento dai dotti investigatori delle nostre antichità. Anche il basamento del Campanile parmi che ne sia una prova. Essendo esso, come io tengo per fermo, quello dell'antica chiesa, doveva stare in linea del porticale medesimo, poichè trovo

non potevano nè dovevano esservi, finchè vi fu il Coro. Dunque quei sepolcri sono una conferma della nota riferita. A chi poi dicesse che l' uso di tali Cori non è molto antico, risponderei con le parole del Durando: « In primitiva Ecclesia pa» ries qui circuit Chorum non elevabatur nisi usque ad oppodiationem.... ideo » fiebat ut populus videret clerum psallentem. » Quello di San Clemente, avendo il monogrammo scolpito di Giovanni IX, mostra di essere stato fatto dall' 872 all' 881, anni nei quali visse quel Pontefice.

[1] Pera, *Manoscritto* citato.

scritto che « il sito della Torre sarà nel capo dell' Atrio o del » Portico più vicino alle porte della chiesa, a destra di chi en- » tra, e sia così disgiunto da ogni altra parete, che vi si possa » andare intorno. » Ora pure il Campanile è in linea della chiesa, non uscendo fuori che la curva dell' Abside, la quale fu per certo fatta quando la facciata, cioè fra il 1275 e il 1300.

Io sono d' avviso che il Coro edificato da Rotone o da colui che ultimò quella Basilica, fosse di forma quadrangolare. Mi conforta in questo pensiero il vedere che a tutti i Cori dei monasteri i nostri architetti dettero quella forma; così infatti sono quelli di Sant' Agostino, di San Romano, del Carmine, di Santa Maria Corte Orlandinghi, dei Servi, ec. Si spiega allora in modo affatto naturale, come quel bellissimo intarsio del pavimento (similissimo a quello del Duomo di Pisa e fatto forse nel medesimo tempo) abbia la forma quadrangolare e non la curvilinea, essendo fatto per il primo e non per il secondo Coro. E se bene si osservi quel musaico, fatto a guisa delle opere tassellate dei Romani, esso è molto più stretto del Coro e lascia appunto il luogo per gli stalli, ove dovevano sedere il Priore ed i Canonici.

Una nuova conferma in questo mio pensiero l'ebbi, quando feci fare una buca nel muro del Coro per vedere un dipinto antico che è dietro la Cattedra priorale. L' immagine che è dipinta sul muro, alla profondità di due terzi di braccio (metri 0,39) dal centro della curva, è sopra una superficie piana: dalla qual cosa conclusi che l' antico Coro o Tribuna era composto da linee rette e non da una curva come al presente.

In ordine poi al Campanile io penso che l' antico fosse demolito, almeno nella massima parte, per rifarlo lateralmente alla nuova facciata. Ma fosse poi che mancassero i denari, o che désse ingombro al passaggio del Monastero, dovendo esser collocato, come abbiamo veduto, alla sinistra della porta maggiore, fu probabilmente rifatto, ove prima era e forse finito poco innanzi che vi fosse posta la campana grande, lo che seguì nel 1346; [1] poichè dalle osservazioni fatte risulta che la

[1] « L' anno 1346 die 8 luglio fue facta la campana grande, e pesoe centinaja » ottanta. Il 1595 fu rifatta, perchè la prima era rotta, a dì 20 dicembre e pesoe » libbre 5657. » (Pera, *Manoscritto* citato.

costruzione di quel Campanile fu ripresa e lasciata per ben cinque volte.

Che quando venne edificata la chiesa presente non vi fosse il Campanile che ora vediamo, nè si pensasse che vi dovesse essere, lo prova chiaramente l'osservare che anche quella parte di chiesa col suo cornicione, che ora rimane dietro il Campanile ed a tale piccolissima distanza da questo che appena può passarvi una persona, è eseguita con la stessa diligenza del rimanente e in modo come se dovesse sicuramente esser veduta. Ma anche più chiaro il dimostrano le due finestre che sono nella chiesa da quella parte, le quali sarebbero state affatto inutili, ove avessero dovuto esser poi private affatto di luce dal Campanile che sta loro addosso.

Passiamo ora a vedere, perchè Rotone nel fabbricare la nuova chiesa ne volgesse la facciata a levante, anzi che conservarla orientata come l'antica chiesa da esso demolita.

Abbiamo detto più volte che l'orientare le chiese non era di assoluta necessità. Difatti Eusebio, descrivendo la chiesa della Resurrezione eretta da Costantino, dice che le tre porte di essa erano situate di faccia al sole nascente; e così son situate quelle di San Giovanni in Laterano, così ancora quella di San Pietro in Vaticano, e altre mille. Per servire alla comodità degli abitanti del sito, ove si fabbricava alcuna chiesa, si voltarono queste con la facciata ora verso oriente, ora verso occidente, con l'ingiunzione però che, avendo la chiesa la porta maggiore vòlta all'oriente, il sacerdote celebrar dovesse i divini Misteri con la faccia rivolta a quella parte, adempiendo egli per tutto il popolo il venerando rito. « In Ecclesiis vero » Ostia ab oriente habentibus, nulla est in salutatione necessa- » ria conversio: Sacerdos, in illis celebrans, semper ad popu- » lum stat conversus. » Così il Durando.[1] Ora non lo adempie più nessuno, se pur non fosse al *Dominus vobiscum*, all'*Orate fratres* ed alla benedizione in fine della Messa. Le parole del Messale romano al titolo: *Ritus servandus in celebratione Missae*, suonano così: *Si altare sit ad Orientem, Sacerdos celebrans versa facie ad populum non vertit humeros ad alta-*

[1] Durandi, *Rationale divinorum officiorum.* Lugduni, 1574.

re, cum dicturus est Dominus vobiscum, Orate fratres, Ite Missa est.

Al tempo del quale io ragiono, le cose erano molto cambiate da quello, in cui la prima e la seconda chiesa furono costruite. Se la prima e la seconda fu cosa doverosa volgerle in modo che soddisfacendo alla rubrica od all' uso rispondessero insieme ai bisogni degli abitanti del Borgo, questa terza non poteva voltarsi che come ora sta, ed eccone la ragione:

I Borghi che prima si ristringevano in vicinanza della porta della città (i cui ruderi sono, come si è detto, sotto la casa già Andriani incontro al Liceo), con l' andar del tempo si ingrandirono e si popolarono, specialmente dalla parte orientale in vicinanza delle Carceri, ossia dell' antico Anfiteatro o Parlascio.

È celebre nella nostra istoria il Borgo di San Frediano per guerre ivi guerreggiate, per incendii non pochi, e per esservisi infine ricoverati i Guelfi fiorentini, quando furono cacciati dalla patria loro. Ora; dove era questo Borgo? Sicuramente dalla parte orientale, perchè l' Ospedale ivi fondato col beneplacito di Leone IX fu detto San Giovanni *in capite Burgi,* ed era dove è anche al presente la soppressa chiesa detta *di San Giovannetto*, che nel 1135 fu da Innocenzo II donata al Priore ed ai Monaci di San Frediano in perpetuo. [1]

Se bene si osservi la posizione della Basilica di San Frediano, si vedrà che da questa sola parte era quel Borgo capace d' ingrandimento. Era impossibile da settentrione e da ponente, perchè non vi erano che orti e il Monastero. Difatti il 1209 i Canonici di San Frediano fecero da quelle due parti un' enorme muraglia *ad arcendum flumen*, per riparare la chiesa e il Monastero da quell' implacabile nemico.

Nel privilegio dato da Ottone IV ai Canonici di San Frediano si dice: « Inhibemus sub poena gratiae nostrae, ut » inter murum quem dicti Canonici de propriis fecerunt » expensis ad arcendum flumen, via publica non fiat. » [2] Dun-

[1] *Bolle e Privilegii*, ec., Manoscritto di n. 40, pag. 46; nella Biblioteca pubblica di Lucca.

[2] Diploma imperiale di Ottone IV, dato *apud S. Miniat. 2 nov.* 1209: Pergamena nell' Archivio di Stato in Lucca.

que fra la Basilica e il muro predetto vi era un luogo chiuso, e perciò vi poteano essere poche o niune case. Che poi di là dal Monastero, ov'è ora la Libreria, vi fosse un grande orto, lo dice lo stesso Privilegio poc'anzi accennato, imperocchè ordina che, qualora il Comune se ne volesse servire, non possa farlo che « digna compensatione, tam de expensis quam de » ipso horto. »

Dalla parte di mezzodì abbiamo veduto a che piccola distanza dalla Basilica fosse la Porta della città, e perciò come poca gente potesse abitarvi. Tutta dunque l'estensione del Borgo era dalla parte di levante.

Un Contratto rogato da Ser Andrea Lupardi alli 8 di marzo 1394 si chiude con queste parole: « Actum Lucae in » via publica, iuxta carceres Lucani Communis positae in ter- » tia rugha Burgi Sancti Fridiani. »[1] Ora le carceri del Comune erano, come ognun sa, nell'Anfiteatro (il quale ha ritenuto e ritiene anche ai dì nostri il nome di *prigioni vecchie*), sicchè la terza ruga sarebbe quella che oggi dicesi *Fil lungo*, il quale andava a finire a San Giovanni *in capite Burgi.*[2] Di là poi si diramavano altre strade verso San Leonardo, San Pietro Somaldi, San Nicolao Novello e Santa Chiara, con molte abitazioni.

Fu fatta in proposito una giusta osservazione, ed è che, quando si accrebbe la città nostra con la seconda cerchia, le nuove porte da Oriente, da Mezzogiorno e da Ponente, furono situate nella stessa direzione delle vecchie; tranne questa detta *dei Borghi di San Frediano*, la quale fu posta molto lontana dall'antica, nella direzione di nord-est, segno evidente che da questa parte vi erano già moltissimi abitanti; ai quali era certo più comodo l'accesso alla Basilica dalla parte di oriente.

Dopo aver così provata la convenienza e quasi la necessità di voltare la nuova chiesa con la facciata verso oriente, proseguiamo l'istoria della nostra Basilica, la quale vedremo procedere con ordine mirabile.

[1] Archivio de' Notari di Stato in Lucca.

[2] Osservava monsignor Pietro Pera convenendo nell'istessa sentenza, che la seconda sarebbe stata la Via Anguillara che mette alla porta laterale di San Frediano, e la prima la strada che dal Liceo va al Campanile.

Morto Rotone, la fabbrica venne probabilmente interrotta e lasciata non so per quanto tempo. Dico ciò, perchè fu saviamente notato, che quei colaticci, che si vedono dal primo cornicione venire al basso, indicano che la fabbrica stette per varii anni scoperta, giunta che fu a quell'altezza. Anche la costruzione della parte superiore del muro, dal cornicione suddetto fino alle travi, che è diversa dall'inferiore, ci conferma in questa opinione. Comunque andasse la cosa, certo è che la fabbrica fu proseguita dipoi; incerto, chi ne facesse la spesa.

Trovo soltanto che nel 1123 Enrico IV, imperatore dei Romani, prese sotto la sua special protezione la chiesa e Monastero di San Frediano e li Canonici abitanti in detto Monastero, e confermò loro tutti i beni e luoghi attinenti a detta chiesa. E nel 1126 Lotario III, pure imperatore dei Romani, concedè il medesimo che aveva conceduto e confermato Enrico IV.[1]

All'anno 1140 trovo che la fabbrica era, se non ultimata, almeno a tal punto condotta da permettere di trasportare i Corpi dei Santi ai luoghi ad essi destinati, e forse in una confessione costruita a bella posta.

Per provar ciò io mi valgo in primo luogo della stessa Memoria dell'Archivio di San Frediano (della quale era copia autentica presso il canonico Moriconi), citata dal Fiorentini. Essa nel Proemio così dice: « Quanto si glorifichi e si » lodi Dio per la memoria di quei Santi, il cui patrocinio ve- » niste in questa chiesa ad implorare, in quanto onore e ri- » verenza la città di Lucca e tutto il Vescovato a questi » tempi abbia mostrato di averli, quanta devozione e solleci- » tudine e giorno e notte nel rendergli omaggio abbia speso, » voi che ne foste testimoni certo il rammenterete. Ma per- » chè la memoria ne vada anche ai posteri, avemmo cura di » lasciare scritte queste cose, acciocchè siccome a noi è noto » per la vista, così per la testimonianza di scrittura siano an- » che ai posteri. » E qui dopo aver parlato del riedificamento

[1] *Privilegii della chiesa di San Frediano*, lib. *F*, carte 55 e 56, nell'Archivio del R. Collegio in Lucca.

della chiesa incominciato il 1112, così prosegue: « Essendo
» già per la più gran parte costrutta, e vedendo esser già
» tempo di poter togliere i Corpi Santi di mezzo alla chiesa
» (forse erano sempre nell' antica Confessione) e portarli ai
» loro altari, ai 28 di giugno 1140 la notte della vigilia di
» San Giovanni Battista presente Gerardo Cardinale di Santa
» Chiesa, presenti anche molti di voi, per tutta la notte
» demmo opera alla estrazione dei Santi Corpi, e prima tro-
» vammo quello di San Cassio vescovo e di Santa Fausta
» vergine. » E qui dopo aver descritto con tutte le particola-
rità il ritrovamento e il trasporto delle ossa di San Frediano,
così continua: « Tutti pertanto di ogni sesso, di ogni età,
» con ceri ed altri lumi lodavano Iddio, e così i Corpi Santi
» con molto onore e letizia tenemmo tre dì esposti sopra
» terra, cioè fino al 28 di giugno. A questa festa furono pre-
» senti quattro Cardinali, tre Arcivescovi e sette Vescovi (e
» li nomina) e dopo riponemmo i Santi Corpi ai luoghi loro,
» ove ora il popolo Lucchese li frequenta e li venera. In
» quel giorno stesso facemmo consacrare i due altari di
» Santa Fausta e di San Cassio. » [1] Fin qui la detta leggenda
latina, che io ho riferita tradotta nel nostro volgare idioma.

Fu difatto il vescovo Ottone che insieme coi Vescovi di
Cesarea, di Firenze, di Siena e di Pistoia consacrò in San
Frediano l' altare dedicato a San Cassio, e fu questo il pri-
mo altare che nella nuova chiesa si consacrasse. Ciò però
non seguì ai 28 di giugno, come dice la leggenda, ma bensì
ai 7 di luglio dello stesso anno 1140. [2] Errore di data ben
leggiero, come si vede.

Debbono riferirsi a questi tempi gli scandali accaduti
nella nostra città, per avere il Pontefice poste sotto la dire-
zione del Priore e dei Canonici di San Frediano la chiesa di
San Salvatore in Mustolio [3] e la Canonica di San Pantaleone, [4]
acciò v' introducessero una necessaria riforma. Fu tale la

[1] *Abbozzi* di F. Maria Fiorentini, Manoscritti nella Biblioteca di Lucca.

[2] Carelli, *Memorie antiche di San Frediano*, Manoscritto di n. 415, carte 8, nella Biblioteca citata.

[3] Bolla di Innocenzo II, 21 aprile 1140: *Bolle e Privilegii* cit., Manoscritto di n. 40, pag. 61, nella Biblioteca citata.

[4] Bolla di Innocenzo II, 1° novembre 1140. *Libro dei privilegii*, citato.

resistenza che fecero i preti ed i Cherici di quest' ultima chiesa, che non riescì al Priore di San Frediano di andarne al possesso durante il regno di ben tre Papi. Anzi quando il Vescovo lo volle mettere a quel possesso, vennero assaliti ambedue e costretti a retrocedere. [1]

Nè minori ostacoli incontrò il Priore di San Frediano per il possesso di San Salvatore, anche per parte del vicino Priore e dei Canonici di San Michele, temendo questi non si estendesse anche su loro la ordinata riforma. Dapprima si impugnò il diritto al Pontefice di disporre di quella chiesa; ma essendo andato a vuoto quel pretesto, si appigliarono alle vie di fatto. Rileviamo dalle lettere di Lucio II e di Eugenio III, che il suddetto Priore di San Michele ed i suoi Canonici avevano assalito e tirato pietre sopra i Cherici che uffiziavano la chiesa di San Salvatore. Per le quali cose essi ed i loro aderenti si attirarono addosso una censura del Pontefice. [2]

Chi amasse avere un' idea dei tempi, di cui parlo, e dei quali havvi chi non ha temuto di far l' elogio, può leggere ciò che ne dice Pietro, il celebre Abate di Clugnì, qua spedito da Eugenio III per comporre i lunghi e sanguinosi dissidii fra i Pisani e i Lucchesi.

È da credersi che nel 1147 la Basilica di San Frediano fosse finalmente ultimata; poichè vediamo che il pontefice Eugenio III, passando di qua per andare in Francia, e trattenendosi alquanto tempo in Lucca (che era forse la sua città natale), volle di sua mano consacrare la Basilica suddetta e fare la recognizione delle ossa del santo vescovo Frediano. Di questo fatto onorevole per la nostra chiesa abbiamo testimonianza autentica in una lettera dello stesso Pontefice, [3] ed in altra di Alessandro III diretta ai Canonici di San Martino ed al Vescovo di Lucca, in cui aspramente rampognali, perchè andassero spargendo che il corpo di San Frediano riposasse

[1] Si rilevano cotali disordini da molte lettere di rimprovero e di minaccia dirette da Innocenzo II ai Canonici di San Martino, all' Arcidiacono di detta chiesa, ai Consoli di Lucca, ec.

[2] Baluzio, *Miscellanea*, vol. IV, pag. 593.

[3] Id., op. cit., vol. IV, pag. 594.

non già nella sua chiesa, ma bensì nella loro Cattedrale. Dovessero rammentarsi (dice il Pontefice) che il suo antecessore Eugenio alla loro presenza e del vescovo Gregorio aveva riposto quel sacro corpo nell' altare che nella dedicazione della chiesa di San Frediano aveva consacrato.[1]

E il nostro Beverini parlando di questo fatto ne' suoi *Annali* ci dice: « Dum Lucae esset (Eugenio III), Baxilicam » Divi Frigdiani totius civitatis concursu solemni ritu dedi- » cavit. Sacrumque eius divi Corpus suis manibus sub ara » composuit; Alexandro tertio qui illi successit ineluctabili » testimonio. »[2]

E lo Jova pure riferisce negli *Annali*, che Papa Eugenio III il 1147 essendo in Lucca consacrò col nome di San Frediano la nuova chiesa, la quale poco innanzi, cioè nell'anno 1143, da Celestino papa e nel 1144 da Lucio papa, era stata arricchita di privilegii, fra i quali la concessione del grado e titolo di due dignitarii cardinalizii, imponendo che si dovessero confermare ai Canonici di San Frediano.

Questa solenne consacrazione della chiesa di San Frediano è una nuova prova (se ve ne fosse d' uopo) che la Basilica fu rifatta di pianta.

Nello stesso anno 1147 con Girolamo, vescovo d'Arezzo, lo stesso vescovo Gregorio consacrò l' altare di Santa Fausta, nel quale oltre le reliquie della santa Martire pose anche una porzione del titolo della Croce.[3]

Un altro altare fu dedicato (ed è il quarto) al santo re Riccardo, il 1154, da Villano, arcivescovo di Pisa, assistito dal nostro vescovo Gregorio e dai vescovi Castellano ed Aretino: nella quale occasione furono processionalmente portate per la città le reliquie di quel santo Re, forse in ringraziamento della cessata pestilenza, che al dire del Bandinelli mietè la metà della popolazione; o fors' anco della pace fatta coi Pisani dopo una lunga guerra sterminatrice.

« Ai dì 8 settembre del 1154 (dice una Memoria dell'Ar-

[1] Baluzio, *Miscellanea*, vol. IV, pag. 596.
[2] Beverini, *Annales Lucenses*, vol. I, lib. III.
[3] Carelli, *Memorie* citate, carta 8, *tergo*.

» chivio di San Frediano) fu traslatato il Corpo di San Ric-
» cardo, re d' Inghilterra, da Villano, arcivescovo di Pisa, e
» da quattro Vescovi (e li nomina) et da loro honorificamente
» sepolto in un sepolcro di marmore, il quale è nell' altare
» da loro consacrato, ec. »[1]

In quest' anno istesso fu consacrato altro altare in onore di Sant' Jacopo apostolo, di San Michele arcangelo e delli santi Quattro Coronati,[2] e Corrado II, re dei Romani, confermò ai Canonici di San Frediano i privilegii concessi loro da Enrico suo antecessore.[3]

In questi tempi medesimi Marcovaldo di Forese Malpigli restaurò e ingrandì la chiesa e il Monastero di Fregionaja e quindi la cedette ai Canonici Regolari di San Frediano. E tale era la stima e la venerazione, in che essi di quel tempo tenevansi e dai Papi e dai Vescovi, che fu fatta loro cessione di varie chiese, fra le quali basti accennare quella avvenuta nel 1141, della Pieve di Sant' Andrea di Carrara e delle chiese ad essa sottoposte, col beneplacito del Vescovo di Luni, Gottifredo.[4]

Similmente, due Canonici di San Frediano furono inalzati alla dignità cardinalizia, come già accennammo e come si rileva dai documenti dell' Archivio di San Frediano, dal più volte citato Carelli raccolti.

Ultimata la chiesa, pensarono i Canonici di far costruire un magnifico Cimitero, e perciò si attennero strettamente alla rubrica, la quale dice di farlo dal lato settentrionale della chiesa, e con una Cappella nel mezzo a fine di orarvi per i defunti. Io stesso ho veduto nella mia infanzia questo bel monumento il dì dei morti, nel quale si visitano le catacombe; fu distrutto per mano dei Vandali del secolo decimonono.

Esso era ultimato il 1220, perchè trovo scritto che venne in tale anno consacrato ai dì 11 febbraio da un Priore di San Frediano di nome Raimondo (il quale era Vice-Cancelliere di

[1] Carelli, *Memorie* citate, carta 9.
[2] Id., op. cit., carta 10, *tergo*.
[3] *Libro dei Privilegii*, carta 58, nell' Archivio del R. Collegio.
[4] Id. op. cit., carta 51.

Santa Chiesa e Patriarca d' Antiochia), che dedicò a Santa Caterina la Cappella in mezzo del Cimitero. [1]

Poco dipoi, cioè il 1247, « li Guelfi di Fiorenza funno » chacciati per la forza dell' imperadore Federigo e ricovrorno » a Lucha lo di chandellasio, » cioè il 2 febbraio, e andarono ad abitare nel Borgo di San Frediano. Così c' insegna il nostro Sercambi, [2] il quale consona col vescovo Tolomeo, che dice all' anno 1247: « Guelfi fuerunt Florentiae » expulsi opera Imperatoris, in nocte Sanctae Mariae Can» delarum. » [3]

I Guelfi fiorentini trovando la chiesa di San Frediano senza porticale ed avendone essi bisogno per trattarvi de' loro traffici, pensarono farvelo a proprie spese, come fecero infatto. Nell' anno 1840, quando fu rifatta la gradinata, si trovarono i fondamenti di quel Portico, che sostenevano delle colonne binate; anzi sovra uno de' fondamenti di esse eravi tuttora un plinto di marmo.

Era rubrica che il Portico dovesse esser largo quanto la chiesa, cioè comprendesse le tre navi di essa. « Porticus » columnis marmoreis aut pileus lapideis lateritiis erecta » longitudine omnino Ecclesiae latitudinem adaequet. » Ora siccome dai fondamenti trovati si vede che il Portico non comprendeva che le sole navi, si può dire con sicurezza che le due ali laterali non vi erano, quando i Guelfi fiorentini fecero quel Portico, e in conseguenza non vi erano nè la Cappella Buonvisi nè quella del Battistero; o se questa per avventura era già chiusa, non faceva però parte della chiesa.

Poco tempo però dovè starvi quel Portico, ed io credo di mal non appormi dicendo che, siccome i Guelfi suddetti ripartirono da Lucca il 1262, perchè « fuerunt coacti abire » Luca, propter condictiones pacis cum Ghibellinis, » [4] così poco dopo fosse quel Portico gettato a terra, forse *in odium auctoris*. Forse anche lo spirito di fazione non vi ebbe parte, ma essendo in quel tempo venuto a reggere la chiesa e il Mo-

[1] Carelli, *Memorie* citate, carta 16, *tergo*.

[2] Sercambi, *Cronica* manoscritta nell' Archivio di Stato in Lucca, pag. 22.

[3] Ptolomaei, *Annales*, pag. 139.

[4] Id., op. cit., pag. 150.

nastero di San Frediano un Priore di nome Jacopo, nel quale l'anima di Rotone si era trasfusa, volle fare una facciata ed una Tribuna che all'interno di quella chiesa corrispondesse. Fece pertanto incrostare la facciata di scelti marmi, la ornò nella parte superiore di un bel peristilio, e finalmente fece fare quel ricco musaico, che, se si deve stare ad un antico ricordo registrato dal lodato canonico Pera, e ad altro simile che è nelle carte dell'Archivio di San Giovanni, fu fatto il 1325 col disegno di maestro Giotto, dipintore fiorentino.

A mio avviso, non fu però in questo tempo incrostata di marmo se non la parte corrispondente alla nave di mezzo, con animo forse d'incrostare anche quella corrispondente alle piccole navi; ma o fosse nuova mancanza di persone atte all'uopo, e di pecunia, le porte laterali dovettero per molto tempo rimanere isolate e con attorno le sole morse di mattoni, come è accaduto alle facciate di San Romano e di Sant' Agostino. L'incrostatura dei marmi corrispondenti alle navatelle é cosa molto più moderna, lo che si vede dall'essere solamente appoggiata e non collegata con quella della nave di mezzo, e dalle sagome che sono sopra le stesse porticciuole. Della Tribuna furono incrostate solamente quelle parti che si vedevano; il rimanente fu lasciato grezzo. L'incrostatura poi di quei due lati che chiudono la Cappella del Battistero da una parte e la Cappella dei Buonvisi dall'altra, fu fatta dopo la costruzione di quest'ultima, e prima che fosse eretta quella *del Soccorso.*

Mi sembra dover qui far cenno che nel 1265 furono terminate di fabbricare le nuove mura della città, e che perciò la Basilica di San Frediano rimase compresa entro la nuova cerchia.

Il 1278 fu di nuova gloria per la nostra Basilica, impeperocchè ai dì 27 aprile morì Santa Zita in casa i Fatinelli, ed ivi fece miracoli e di lì morta fu portata nella chiesa di San Frediano e posta dipoi nella Cappella fabbricata e dotata dai medesimi Fatinelli, con gli ornamenti ed altre cose che si contengono nel Contratto rogato da Ser Domenico Lupardi a dì 25 ottobre 1410.[1] Non è difficile che, ove ora è la Cap-

[1] Carelli, *Memorie* citate, carta 9, *tergo;* e Ser Domenico Lupardi, 25 ottobre 1410, foglio 29, nell'Archivio de' Notari di Lucca.

pella di Santa Zita, vi fosse un passaggio per andare al Monastero, giacchè ivi contiguo dalla parte di settentrione vi era il Chiostro, che dopo fatto il muro si disse *Chiostro vecchio*.

Per lo spazio di altri due secoli i Canonici di San Frediano si contentarono di cinque altari: quello cioè di San Cassio consacrato, come dicemmo, il 1140, quello di San Frediano con l'altro di Santa Fausta consacrati il 1147, e gli altri due infine di San Riccardo e di Sant'Jacopo consacrati il 1154. Ma decorso questo tempo, essendo assai cresciute le donazioni alla chiesa, e in conseguenza l'obbligo di dire molte Messe ad un tempo (lo che non si faceva prima), dovettero anche accrescersi gli altari, che i testatori volevano poi dedicati ai loro santi Patroni. Così nel 1372 altri dodici altari si consacrarono, a Sant'Onofrio, a Santa Margherita, alla Madonna detta di Terza, a Sant'Agnese, ai santi Stefano, Lorenzo e Vincenzo, a San Clemente, a San Nicolao, al Santissimo Crocifisso, ec.

Tali altari erano, come ognun sa, assai piccoli e fatti di legname con intagli, dorature ed Ancone di pregio per quei tempi; erano addossati alle pareti della chiesa o anche alle colonne, e potevano asportarsi da luogo a luogo. Uno solo di quelli pervenne fino a noi, ed era altra volta nella Cappella dei Micheli. Di alcuni di tali altari cercheremo il sito, ove erano collocati, cominciando da quello di Sant'Onofrio.

Da una nota scritta da un Priore di San Frediano, e conservata nel libro dei *Memoriali*, si sa che l'altare di Sant'Onofrio era disotto il fonte del Battesimo. In un documento poi del 1458 trovo che da Nicolao Martini si assegnarono dei beni all'altare di Sant'Onofrio, e il testatore ordinò si facesse a sue spese una vôlta sopra al detto altare, sostenuta da colonne.[1] Ora, ov'era nel 1372 l'altare di Sant'Onofrio e per conseguenza il Fonte battesimale?

In altre note del citato libro dei *Memoriali* si ha che nell'altare di Sant'Onofrio sono le reliquie di Sant'Urbano papa e martire; e infine che l'altare di Sant'Onofrio fu dipoi dedicato a Sant'Urbano. Innanzi all'altare di Sant'Urbano

[1] Ser Michele Gio. Pieri, 20 agosto 1458, nell'Archivio de' Notari di Lucca.

(prima di Sant' Onofrio) vi era una sepoltura di Gherardo Martini, il quale morì il 20 agosto del 1488.[1] Ora l'altare di Sant' Urbano, e per conseguenza quello anteriore di Sant' Onofrio, era ed è ancora quello mobile che sta in fondo di chiesa, appunto al disotto del Fonte battesimale. Dunque il Fonte battesimale (bel monumento di antichità che serviva per il battesimo d'immersione e che si vede tuttora al suo luogo) era il 1372 nel medesimo sito, ove ora è; e solo vi fu fatta la vôlta dopo il 1458, dovendo prima esser ricoperto dal solo tetto.

Io penso che la Cappella del Battistero, alla quale il Martini ordina che si faccia una vôlta sostenuta da colonne, comprendesse in principio tutta la Cappella di San Biagio e fosse sostenuta da otto colonne. Mi conforta in questo pensiero il vedere che una colonna che è sull'angolo di essa Cappella, scoperta poco tempo addietro, è dipinta dalle parte interna, e per conseguenza doveva una volta esser visibile da quel lato. Così pure tengo per fermo che tutta la Cappella di Santa Zita fosse aperta dal lato che guarda il Battistero e la detta Cappella di San Biagio, e che dietro a questa debba esser nel muro il rimanente della balaustrata o cinta, fattavi fare dai Fatinelli nel 1331, seppure nel chiudere la Cappella Cenami non fu demolita.

Sarebbe impossibile l'indovinare ove fosse l'altare dei santi Leviti, se alcune persone di grave età, che ne sono state testimoni, non ce lo avessero additato. Sappiasi dunque che era nella parte superiore della nave di mezzo al di sopra degli archi, ove ancora si vede quella rozza dipintura che rappresenta il Martirio dei suddetti Santi, fattavi fare da un tale Bongrazia nel 1275, come consta dalla iscrizione che è sotto quella dipintura medesima e che io ho letta. Essa dice così: *Bonagratia faber fecit fieri anno Domini 1275.* Al disotto dunque di questo dipinto eravi un altare di legno; ma quello che a molti sembrerà incredibile, si è che il giorno di Santo Stefano i sacerdoti ascendevano a quell'altezza mediante un palco e scale posticce per cantarvi la Messa, seguendo un'antichissima costumanza, o forse la volontà di un bizzarro

[1] Carulli, *Memorie* citate, carta 12, *tergo.*

testatore. Trovo in un'antica memoria che la pittura dei santi Leviti fu fatta fare in quel punto per memoria della dedicazione dell'antica chiesa.[1] Ora siccome quella dipintura è in luogo nulla affatto simmetrico, se si abbia riguardo agli archi della nave, sarebbe possibile che la sua estremità dal lato di ponente segnasse il limite dell'antica chiesa? Questa non è però che una congettura.

L'altare poi di San Pietro detto anche *della Visitazione*, e quello di Santa Margherita, erano sotto l'Organo odierno, vale a dire in fondo alla chiesa fra la porta maggiore e le laterali: cosa molto usata in antico, come se ne vedono esempi anche in Firenze ed in Pisa.

« Ora incomincian le dolenti note, » direbbe l'Alighieri, poichè viene il tempo della barbarie, dello smantellamento o demolizione, cioè, dei muri esterni della Basilica per dare adito alle Cappelle, che di mano in mano si vennero facendo a gran disdoro di quella chiesa bellissima.

Per maggiore intelligenza di quanto son per dire, è necessario ch'io accenni, come dalla parte di settentrione fra il Monastero e la chiesa vi fosse un passaggio, e accosto a questo una stanza, ove, secondo il Sercambi, fu riposto e murato il tesoro di Santa Chiesa fino al sacco dato da Uguccione Della Faggiuola: « Et acciocchè chiaramente si sappia (scrive » il citato Sercambi) il luogo, dove si conservava tale tesoro, » si dicie che era in nella chiesa di San Frediano u'ora è » fatta la Cappella quivi uve fue seppellito Arrigo Sandei.... » poi aggiunge: « et tale Cappella fu male a concedere che quivi » si facesse, per memoria di tale onore. »[2] Dunque, secondo il Sercambi, la Cappella del Sandei fu fatta nella stanza medesima, ove era stato riposto il tesoro di Santa Chiesa.

A questo Enrico Sandei Boccadivacca venne desiderio di fare una Cappella in San Frediano da dedicarsi a Santa Agnese martire, per collocar quivi un sepolcro alla famiglia sua. Questa Cappella andava dalla chiesa, della quale convenne smantellare il muro esterno, *usque ad murum Claustri* cioè fino al muro del Chiostro, che era da levante a

[1] Carelli, *Memorie* citate, carta 15, *tergo*.
[2] Sercambi, *Cronica* citata nell' Archivio di Stato in Lucca.

tramontana; comprendeva dunque tutta la stanza, di cui parla il Sercambi. Io non so bene quando questa Cappella fosse incominciata; so però che fino dal 1384 il Sandei ne aveva preso il possesso col fare la sepoltura; lo che rilevo dalla seguente iscrizione riportata nella preziosa raccolta del Baroni: « Sepulcrum nobilis viri Henrici Sandei et quondam Ducci domini Henrici Boccadivacca de Sandeis, et filiorum et heredum suorum A. D. 1384 die 25 Octubris. » [1]

Venuto a morte il detto Enrico, con suo testamento rogato da Ser Domenico Lupardi in data 31 gennaio 1387, ordina che si dia compimento alla Cappella di Sant' Agnese in San Frediano, e si provveda di paramenti e di dote sufficiente per mettervi un cappellano. [2] Queste parole farebbero supporre che tutto il lavoro fatto dal Sandei si riducesse alla demolizione del muro della chiesa, facendo un arco quanto è larga la Cappella, all' erezione di un altare, ed allo scavamento di un sepolcro.

Sia però la cosa come si vuole, certo è che questa fu la prima Cappella che si fece in San Frediano, e fu il primo cattivo esempio che quei Canonici dettero, permettendolo. Difatti parve a taluno che la Basilica stésse male con una Cappella da una sola parte, perchè un cotal Pietro Gentili pensò di farne una dicontro da dedicarsi a San Filippo apostolo. Fece il Gentili il suo testamento ai 19 febbraio dell' anno 1398 per mano di Ser Simone Alberti, nel quale fra le altre cose ordinò che gli esecutori del suo testamento « debbano edificare una Cappella grande et bella con vôlta sopra, et in detta Cappella fare un altare convenevole: » la qual Cappella ed altare vuole che si nomini sotto il titolo *di San Filippo apostolo*, e per dote di essa lasciò 800 fiorini d' oro. [3]

Il Gentili dunque edificò la seconda Cappella in San Frediano, nel luogo ove ora è quella detta *della Speranza*.

Preso una volta lo sdrucciolo, non si arrestò la manìa delle Cappelle, finchè i muri laterali non furono tutti demoliti e la Basilica guasta e malconcia.

[1] Baroni, Manoscritto di n. 1014, carta 72, nella Biblioteca pubblica di Lucca.

[2] Ser Domenico Lupardi, nell' Archivio de' Notari di Lucca.

[3] Ser Simone di Ser Jacopo Alberti, nell' Archivio de' Notari di Lucca.

Di fatto, poco dipoi venne desiderio di farne una, accosto a quella dei Gentili dalla parte di ponente, a Lorenzo, figlio di Frediano Trenta. Rilevo ciò da un rogito di Ser Angelo Della Vacca del 28 febbraio 1412. [1] Edificò il detto Lorenzo Trenta in quell' anno dai fondamenti una Cappella in onore di San Riccardo, di San Girolamo e di Sant'Orsola, consenziente a ciò il Priore del Monastero, gli Operai della chiesa ed i parrocchiani.

Visitando l'interno dei sepolcri, si vede che la presente Cappella dei Trenta era in origine divisa da mezzogiorno a settentrione; però io credo di non errare dicendo che la sola metà confinante con la Cappella Gentili fosse fatta in quell' anno, e che nell' altra metà, che confina col Campanile, già fosse la Sagrestia.

Mi confermano in questa credenza tre osservazioni: la prima, che anticamente una piccola porta metteva in comunicazione questa stanza col Campanile, e ciò dovea esser per maggior comodità di suonar le campane; la seconda, che quel sasso ora addossato al Campanile stava prima in Sagrestia e vi si ponevano sopra i paramenti sacri. [2] Ora essendo quel sasso di un peso smisurato, non è supponibile che, quando lo tolsero di Sagrestia, lo trasferissero in luogo da essa molto lontano, e per conseguenza la Sagrestia doveva essere in prossimità del luogo che occupa ora quel sasso. La terza infine è una risega nel Campanile dal lato esterno che guarda il levante, la quale mostra che quivi è stato altre volte un tetto.

Leggo poi in un rogito del notaro Ser Massimo Bartolomei, che ai 18 febbraio del 1416 fu con solennità collocato il corpo di San Riccardo nel nuovo altare, e che ai 2 novembre dell'anno stesso il Priore di San Frediano ratificò la traslazione del corpo di San Riccardo suddetto. [3] E nelle *Memorie* del Carelli: « L'anno 1416 di febbraio fu concesso a Lorenzo Trenta » di poter rifare e rimontare l' altare di San Riccardo in detta » Cappella e in esso puonerci il Corpo di San Riccardo. » Ora come mai dopo soli quattro anni che la Cappella era edi-

[1] Archivio de' Notari di Lucca.
[2] Carelli, *Memorie* citate, carta 15, tergo.
[3] Archivio de' Notari di Lucca.

ficata, avrebbe il Trenta impetrato di rifare e rimontare l'altare, se la Cappella non avesse sofferto un cangiamento? Io opino che avendo i Canonici trovato da fare altrove la Sagrestia, cedettero l'antica alla famiglia Trenta, che ampliò la sua Cappella facendo un secondo arco; e forse allora fece eseguire a Jacopo Della Querce quell'altare bellissimo, il quale venne poi nel 1615 deturpato con una goffissima cornice di marmi, che ancora vi si vede. Anche i due bassorilievi sulle sepolture dinanzi l'altare sono del suddetto Jacopo, ma ora consunte dal lungo passeggiamento che vi si è fatto sopra.

Dopo questa Cappella viene in ordine cronologico quella dedicata a San Biagio, della quale non si trova documento che la dica eretta dai fondamenti: segno evidente che per farla fu presa parte di quella del Battistero, e non vi abbisognò che di alzare due muri, l'uno verso la Cappella di Santa Zita, l'altro verso il Fonte battesimale. Era ivi l'altare dedicato a San Corrado, il quale, come dicemmo, fu consacrato il 1372 ai 14 di giugno, e vi si venerava anche il suo corpo; ma essendo venuto il nuovo Santo patrono della Cappella, l'antico dovette cedere il posto, e trovo una nota che dice: « L'altare di San Currado è stato intitolato l'altare di San » Biagio. »

Si ha da Vincenzo Baroni, che nel 1452 la famiglia Cenami dotò la Cappella di San Biagio, ma non si fa cenno di chi la edificasse; segno che già a quel tempo esisteva. In una nota poi del citato libro dei *Memoriali* si trova che Giovanna Cenami, già moglie di Mariotto Alessandrini di Viterbo, e cittadina di Lucca, « fondò et dotò l'altare di San Biagio in San » Frediano l'anno 1456 a 9 di luglio: »[1] la qual Giovanna morì poi nel 1461, testando molti beni per il mantenimento di quella Cappella.

Ultima da questo lato di settentrione fu la Cappella dell'Assunta edificata dalla famiglia Micheli olim Moccidenti. Dal testamento rogato da Ser Benedetto Franciotti il 1° agosto 1471 si viene a sapere che Francesco del fu Jacopo Micheli ordinò si facesse una Cappella in San Frediano, « prope

[1] Carelli, *Memorie* citate, carta 15.

» Capellam de Gentilibus versus portam » (dunque l'antica Cappella che, a mio credere, servì un tempo di Battistero, non sussisteva più, come ho già detto in addietro), « vel in » alio loco ipsius Ecclesiae, prout melius videbitur, » e vi si spendessero 400 fiorini d'oro.[1] La volontà del testatore non fu subito eseguita, perchè Nicolao, figlio del nominato Francesco, facendo il suo testamento ai 19 di maggio del 1499 ordina a suo figlio Bonaventura di eseguire la volontà dell'avo: « . . . . et dictus quondam eius pater non declaravit locum » in quo debeat collocari dicta Capella.... ideo dictus testator » dixit quod Capella debet edificari in loco in quo est picta » in muro (cioè nel muro della navatella dalla parte di tra- » montana accosto alla Cappella Sandei) una imago magnae » gloriosae Virginis Mariae sedens cum Filio suo in brachiis » suis, in quo voluit fieri unus arcus magnus. »[2] Se ne fecero poi due, come alla Cappella di rimpetto.

Dal testamento infine del suddetto Bonaventura si rileva che nel 1528 la Cappella era bensì murata, ma non finita.[3]

Tornando ora dalla parte di mezzogiorno, vediamo che il luogo indicato dal Micheli accosto alla Cappella dei Gentili era rimasto libero, ed ecco che il Priore della chiesa in quel tempo, Pasquino Cenami, venne ad occuparlo.

Trovo in una delle solite note dell'Archivio di San Frediano, conservateci dal Carelli: « Pasquino Cenami fu Priore » di San Frediano dal 1502 al 1510; nel tempo del suo prio- » rato edificò dai fondamenti la Cappella di Sant' Agostino, » nella quale è il corpo del Beato Giovanni vescovo di Lucca, » i di cui miracoli erano descritti in un libro che abbruciò » nell'incendio dell'Archivio, il quale seguì il 1596. » Ho già notato come Pasquino Cenami facesse dipingere quella Cappella da Amico Aspertino, con soggetti analoghi alla destinazione della più antica che già era stata in quel luogo.

Rimane or solo a parlare della Cappella Buonvisi, per compiere anche dal lato di mezzogiorno la narrativa della deformazione della Basilica.

[1] Ser Benedetto Franciotti, nell'Archivio de' Notari di Lucca.
[2] Id., loc. cit.
[3] Archivio de' Notari di Lucca.

Nelle note del tante volte citato libro dei *Memoriali* dell' Archivio di San Frediano si legge: « Benedetto quondam » Lorenzo de' Buonvisi di Lucca per sè et in nome del Nob. » Paulo suo fratello, in esecuzione della volontà di Lodovico » Buonvisi loro fratello germano, fondò di nuovo questa Cap- » pella et Altare in la chiesa di San Frediano, sotto il titolo » di Sant' Anna, in fine di detta chiesa. »[1]

Un Contratto poi rogato da Ser Benedetto Franciotti alli 11 di giugno 1511 ci conferma che il Buonvisi fondò a sue spese nella predetta chiesa di San Frediano una Cappella in onore e sotto il titolo *di Sant' Anna,* madre della Vergine Maria: « Statuit et decrevit suis sumptibus fundare unam Ca- » pellam in praefata Ecclesia Sancti Fridiani sub honore et » vocabulo, etc.... Et iam fundavit dictam Capellam in calce » dictae Ecclesiae versus meridiem, ubi ad presens est dictus » locus pro dicta Capella, de novo fundatus, erectus et edifi- » catus, in quo etiam intendit facere et quod ibi fiat Altare » cum Ancona, etc. »[2]

Infine nel 1509 il Priore di San Frediano concedè ad Eufrosina Compagni di erigere e fondare una Cappella sotto il titolo *di Santa Maria del Soccorso,* appresso il muro della Cappella di Santa Zita, verso la Cappella di Santa Caterina; come risulta dal Contratto rogato da Ser Pietro Piscilla il giorno 8 febbraio di detto anno.[3]

Con questa rimase chiuso l'accesso al Monastero dalla parte di levante in vicinanza della chiesa; poichè da questa parte si passava nell' antico Chiostro. Trovo nei ricordi di Ser Pietro Carelli, che il nuovo Monastero dalla parte di settentrione e ponente non fu cominciato se non nel 1598: « In que- » st'anno (dice il Carelli testimone di vista) si pose la prima » pietra fondamentale del nuovo Monastero attaccato al muro » di Santa Zita. »

Trovo ancora che « nello stesso anno 1598, nel mese di » gennaio, si misse mano a fare la nuova fonte del battesimo » in San Frediano dicontro alla Cappella di Santa Zita, e si

[1] Carelli, *Memorie* citate, carta 11.
[2] Archivio de' Notari di Lucca.
[3] Loc. cit.

» servirno di molte pietre che erano dirietro all' altar gran-
» de. »[1] Si vedrà in appresso come l' altar grande fosse rifatto il 1566. Allora si sarà al certo demolita la Confessione e tiratene fuori le pietre, di che parla il Carelli, le quali furono impiegate nel far poi il nuovo Fonte battesimale, che è il medesimo che oggi vediamo addossato al muro della Cappella di San Biagio.

La necessità di non interrompere l'istoria delle Cappelle mi ha fatto tralasciare varie notizie che hanno qualche attinenza con la nostra Basilica, e che per osservare l' ordine cronologico doveano esser poste innanzi, o contemporaneamente a quelle date sulle Cappelle medesime. Le riferirò dunque ora, sembrandomi non doverle tacere.

Nel 1265 furono, come dissi, ultimate le nuove mura, e la chiesa di San Frediano fu inclusa nella nuova cerchia. Trovo in un Contratto del 1260 che l' Ospedale di San Giovanni in capo di Borgo dà in enfiteusi un pezzo di terra posta *prope portam Burgi, intra muros novos civitatis.* E in altro del 1273 il detto Ospedale dà in enfiteusi un pezzo di terra ed una casa *sita in contrada Sancti Leonardi de capite Burgi foris portam.*

Quando San Frediano fu divenuta chiesa Urbana, il Capitolo di San Martino pretese di avere un diritto alla benedizione del Fonte battesimale, e volle fare quella funzione la vigilia della Pentecoste; la qual cosa vedendo di mala voglia i Canonici di San Frediano, facevano delle male grazie a quelli della Cattedrale; i quali dal canto loro non si ristavano, giacchè entrando in chiesa di San Frediano andavano in Coro e interrompevano i divini ufficii ed anche la Messa per dirla essi. La cosa andò tanto innanzi, che essendo divenuta scandalosa si dovette fare una convenzione, la quale non essendo stata osservata, Pio V inibì al Capitolo di San Martino d' intervenire indi a poi in San Frediano. Il Capitolo di San Martino per rappresaglia volle impedire ai Canonici di San Frediano di amministrare il battesimo, dicendo che nella città uno solo dovea esser il fonte, ed era quello di San Giovanni. Ed in parte ottenne l' intento, perchè fu proibito ai Canonici di San

[1] Pera, Manoscritto citato.

Frediano di amministrare il battesimo, salvo che a quei bambini che nascessero nella loro parrocchia. Essi però invocarono l'uso antichissimo, il diritto di battesimo *ab immemorabili*, e di nuovo ottennero la facoltà di battezzare senza restrizioni.

Nel 1373 Jacopo Fatinelli, facendo il suo testamento ai 31 di luglio, lasciò alla Cappella di Santa Zita un legato di cento fiorini d'oro, per quando « elevabitur corpus Sanctae » Sitae de loco et altare ubi est ad altare ornatum de novo et » constructum pro honore dicti corporis. » E il 1382 lasciava si facesse « unam tabulam pictam et ornatam in qua sint » pictae figurae Vultus Sanctae Crucis lucensis et Beatae » Sitae, et figuram testatoris ad pedem ipsarum figurarum. » [1]

Nello, figliuolo del suddetto Jacopo, con suo testamento del 28 marzo 1401, volle che a sue spese si facessero dipingere nella Cappella di Santa Zita dodici storie, ossiano dodici miracoli della Santa, e sopra nella vôlta i quattro Evangelisti; e ove sono le colonne di marmo la storia di Sant' Jacopo. Fuori poi delle colonne, nell' arco, volle si dipingesse il Volto Santo di Lucca, e negli scudi delle porte, San Giacomo Maggiore, San Pietro e San Giovanni Battista, con le armi del testatore; e che per tali dipinture e ornamenti si spendesse fino a dugento fiorini d' oro. [2]

Il 1410 ai 23 ottobre il Capitolo di San Frediano cedette alla famiglia Fatinelli il padronato della Cappella di Santa Zita, con Atto rogato da Ser Domenico Lupardi. Si dice in quell' Atto che Nello Fatinelli fece « fare et hedificare tertiam partem voltarum dictae Cappellae, videlicet voltam quae est » super altare et murus qui est retro dictum altare versus » Cimiterium.... et pro sustentatione dictae voltae fundari fecit » et hedificavit murellos super quibus dictum altare regitur. Et » similiter dictus Nellus fecit fieri circa dictum altare graticulas de ferro, ad honorem et custodiam dicti venerandi » corporis, in quo expendit florenos trecentum auri. » [3]

[1] Ser Domenico Lupardi, nell' Archivio de' Notari di Lucca.
[2] Ser Simone Alberti, nell' Archivio de' Notari di Lucca.
[3] Archivio de' Notari di Lucca.

Veniamo ora a parlare dell' ultima modificazione d' importanza, alla quale andò soggetta la nostra Basilica, cioè dell' atterramento dell' Ara massima antica, e del rialzamento del Presbitero.

Nel 1566 venne in pensiero al Priore di San Frediano di alzare l' altare maggiore e per conseguenza aumentare gli scalini per salire al Presbitero; facendo quella seconda gradinata, con la quale furono coperte altre due basi di colonne e varie sepolture, di cui sono conservate le iscrizioni nella raccolta del Baroni nostro. Nel rimuovere la terra per fare questo lavoro, si trovarono le ossa di San Frediano, di San Cassio e di Santa Fausta, collocate ivi, come vedemmo, da Eugenio III il 1147.

Che prima di questo tempo il piano della Tribuna fosse molto più basso, varii argomenti lo provano, oltre i documenti che ne abbiamo. L' immagine che è dipinta dietro lo scanno priorale, non si sarebbe potuta veder dai fedeli, se l' altare fosse stato all' altezza presente. Nel 1844 poi si vide chiarissimamente il rialzamento avvenuto, nello scavo che venne fatto fra il pilastro dell' Abside e l' altar maggiore affine di ritrovare il fondamento della facciata, che pretendeasi dovere essere anteriormente in quel sito. Del qual fondamento non fu trovato vestigio, sebbene si andasse metri 1,80 al di sotto del piano presente; bensì si vedevano varii strati di riempimento, segno non equivoco del rialzamento della Tribuna in varii tempi.

Anche gli altari di San Cassio e Santa Fausta dovevano essere molto più bassi, se pure prima di questo tempo erano ivi; poichè le antiche finestre delle navatelle rimangono ora coperte dagli altari, come può vedersi dal lato esterno della Tribuna. La porta pure che metteva dall' esterno della chiesa nella navatella settentrionale, e che fu ritrovata nello scavo fatto per le fondamenta del monumento a Lazzaro Papi, sarebbe stata assai vicina ad uno dei detti altari, se quivi fosse stato; e a persuadere interamente il contrario vengono due note del Carelli, delle quali l' una ci dice: « L' anno 1566 nel mese di » luglio fu traslatato l' altare di San Cassio con il suo corpo et » altre reliquie, et posto sopra li scalini vicino alla Cappella

» maggiore, dove ora si trova. »[1] L'altra è del medesimo tenore, e riguarda il traslocamento dell'altare di Santa Fausta.

Circa poi la nuova invenzione delle ossa di San Frediano e degli altri santi, ecco in qual modo si esprime il Carelli medesimo che ne fu testimone:

« L'anno 1566 occorse rimuovere l'altar maggiore per
» fare gli scalini, che hora sono avanti a detto altare, et a dì
» 8 di luglio del detto anno nel sappare la terra sotto detto
» altare fu ritrovata una fossa, in la quale era un'arca di pie-
» tra lunga braccia tre, coperta di una lastra di pietra, in la
» quale il Reverendo Giov. Tommaso da Vercelli, allora Priore
» di San Frediano, ritrovò esservi tre vasi di vetro coperti di
» lamine di piombo; nei quali tre vasi trovò esservi ossa con
» una taula di marmore che dicie: *Sanctus Fridianus Episco-*
» *pus;* et a dì 9 di detto mese il Priore con i suoi Canonici
» con molta venerazione levò i detti vasi sacri et processio-
» nalmente li portò sopra un altare di legno per ciò desti-
» nato, dove concorse gran populo; et il detto Priore cantò
» Messa solenne, et ivi per due giorni stettero dette reliquie.
» Frattanto essendosi fabbricato il detto altare maggiore,
» a dì 12 del detto mese di luglio il Priore collocò e puose
» li detti tre vasi con molte altre reliquie di Santi insieme
» con la detta arca di pietra in detto altare maggiore, come
» stavano prima. »[2]

E il canonico Pera Lateranense ha pure una nota che così accenna a questo fatto: « A dì dodici luglio del 1566 si
» misse il Corpo di San Frediano nell'altare grande, che era
» stato trovato abbasso della chiesa nel cavar la terra, in
» una lapide in Coro, con molte reliquie di Santi, e le mis-
» sero in tre vasi dentro al detto altare. »[3]

Chi amasse poi vedere la relazione autentica di questa traslazione, può appagare il suo desiderio leggendo l'Atto rogatone da Ser Vincenzo Diversi.[4]

Con queste notizie si chiude la serie di quelle che sono

[1] Carelli, *Memorie* citate, carta 8.
[2] Id., op. cit., carta 7.
[3] Pera, *Manoscritto* citato.
[4] Archivio de' Notari di Lucca.

per qualche guisa connesse all' istoria del monumento, e che giovar possono a chiarirne le varie vicende.

Fin d'allora che si agitò la controversia fra i nostri chiari Accademici, monsignore Pietro Pera di felice ricordanza e monsignore Telesforo Bini, sulla Basilica di San Frediano, sostenendo l'uno che ne fosse stata voltata la fronte, l'altro che sia sempre stata nel modo che ora si vede, io andava pensando che potevansi conciliare le due opposte opinioni e fare ad ognuno la sua parte di ragione, tracciando l'istoria della Basilica per modo che la verità ne uscisse chiara e manifesta. Ed io spero di aver mostrato con questo mio Discorso che le due disparate opinioni, apparentemente inconciliabili perchè appoggiate ciascuna a dati di fatto, benissimo si conciliano, se però si determini nettamente a quale delle varie costruzioni della Basilica si riferiscono. E così, che aveva piena ragione monsignor Bini, quando diceva che in antico la facciata della chiesa dei santi Vincenzio e Frediano era vòlta verso ponente, [1] perchè tale era la chiesa anteriore alla ricostruzione del 1112. Ma aveva poi ragione d'avanzo monsignor Pera, quando diceva, e lo provava con gli scavi, che la chiesa che oggi si vede ha avuta sempre la sua facciata dove l'ha ora, e cioè rivolta all'oriente. [2]

[1] *Della Basilica di San Frediano*, ec., Ragionamento dell'abate Telesforo Bini, negli *Atti* della Reale Accademia Lucchese, tomo XII.

[2] *Della Basilica di San Frediano*, Ragionamento del canonico Pietro Pera, Manoscritto di n. 412, nella Biblioteca pubblica di Lucca.

Il presente Ragionamento, letto dal Ridolfi alla Reale Accademia lucchese nel 1853 e rimasto inedito per la morte di lui avvenuta nell'anno appresso, non potè avere quelle ultime cure che egli dava alle cose sue nell'atto del pubblicarle. Ma l'importanza dell'argomento che veniva svolgendo, ci fece credere che esso sarebbe nondimeno accolto con favore dagli studiosi.

(*Nota dell' Editore.*)

FINE.

TAVOLA DEI NOMI E DELLE MATERIE.

Il numero romano indica la Prefazione, l'arabo il Testo.

Affreschi restaurati in Lucca dal Ridolfi, XLV e seg., 15 e segg., 46, 52 e segg., 102 e segg., 151, 165, 248.

Agincourt (D'), suo giudizio sul San Francesco del Berlinghieri, 301, 304.

Agostino (Sant'), chiesa di Lucca, notizie su di essa e suoi restauri, 109. Quadri del Gessi, del Paolini, del Zacchia, 110 e segg.; di Fra Filippo Lippi, 147.

Alberti Leon Battista, sue massime sulla pittura, 40.

Alessandro (Sant'), chiesa di Lucca, sua architettura e restauri, 83 e seg., 88 e seg. Dipinto del Ridolfi, XLVII, 84, 88, 249, 252 e segg.

Allegri Antonio da Correggio, suo quadro nella Galleria del Duca di Lucca, 47.

Allori Alessandro, suo quadro nella Cattedrale di Lucca, 75 e segg.

Altari, inconvenienti della loro moltiplicità, 182 e seg. Antichi altari in San Frediano di Lucca, ove fossero collocati, 348 e segg.

Anastasio (Sant'), chiesa di Lucca, quadro del Ligozzi, 12.

Andrea (Sant'), chiesa di Lucca, suoi restauri, 126, 170 e seg.

Andrea (Sant'), chiesa di Viareggio, quadro del Ridolfi, LXVI, LXXIX.

Anfiteatro romano in Lucca, XXIII, 137 e segg.

Angeli Custodi, oratorio di Lucca, suoi restauri, 171.

Anguilla Andrea, pittore lucchese del secolo XV, 313.

Annunziata (SS.), chiesa di Lucca, suo affresco, 79 e seg.

Antonio (Sant'), chiesa in Viareggio, quadro del Ridolfi, XXIII e seg., LXXV.

Architettura detta longobarda e suoi caratteri, 83 e seg., 190. Architettura dei secoli XI e XII, *ivi* e 333 e seg.

Ardente Alessandro, suo quadro in San Giovanni di Lucca, 163.

Arte, quali siano i tempi della sua corruzione, 81. Del bello nell'arte, 111. Come si conservi il buon gusto di essa, 116. Suo fine e mezzi per conseguirlo, 222 e segg. Della novità nell'arte, 242. Dell'imitazione, 116, 311 e seg. Dell'imitazione della natura, 223 e seg.

Aspertino Amico, suoi affreschi in San Frediano di Lucca, XXXIV, 17 e segg., 78, 247 e seg. Ritratto di esso e di suo fratello, 26.

Auriperto, antichissimo pittore lucchese, 108, 269.

Baciocchi Elisa, principessa di Lucca, Esposizioni da lei aperte, VII.

Baciocchi Felice, principe di Lucca, suo ritratto distrutto, 167.

Baccio da Montelupo architetta la chiesa di San Paolino in Lucca, 117.

Barbantini Giacomina, suo ritratto dipinto dal Ridolfi, LXXVI.

Barbieri Francesco, o Guercino, suoi quadri in Santa Maria Forisportam di

Lucca, 13 e seg. Numero de' suoi dipinti, 34.

Barsotti Giovanni, Direttore del Liceo lucchese, LVI.

Bartolommeo (Fra). *Vedi* Porta.

Battistero pisano, concorso per dipingerne la cupola, LXIII e segg.

Batoni Pompeo mandato ad apprender l' arte in Roma dai suoi concittadini, 5. Suo merito artistico, 313.

Bellini Pietro, ingegnere, suoi restauri di chiese in Pisa, 215.

Benedetto (San), chiesa di Lucca, quadro del Ridolfi, LXXVII, 113.

Benedetto, pittore lucchese del secolo XII, 269.

Berlinghieri Barone, pittore lucchese del secolo XIII, 276 e seg., 306.

Berlinghieri Bonaventura, pittore, fratello del precedente, suoi ritratti di San Francesco, 268 e segg., 300 e segg. Documenti che lo riguardano, 277, 306.

Berlinghieri Marco, miniatore, fratello dei precedenti, 306.

Bernardi Giovanni fa ampliare la chiesa di Sant' Agostino in Lucca, 109.

Bernetti Luigi, pittore, amico del Ridolfi, XIX e seg., XXXII.

Bernetti Tommaso, cardinale, consultato dal Ridolfi in proposito della Pinacoteca, XXXV. Presenta al Papa un quadro del Ridolfi, XXXVII e seg.

Bertini Domenico, Operaio della Cattedrale di Lucca, commette al Civitali il tempietto del Volto Santo, 99 e seg., 127 e segg.

Bertini Giacomo, uno dei fondatori della Società d' Incoraggiamento in Lucca, XLI, 289.

Bertini Giuseppe, sue finestre storiate nella Cattedrale di Lucca, 213 e seg.

Bertini Padre Michele, uno dei fondatori della Società d' Incoraggiamento in Lucca, XLI, 289. Fa eseguire restauri in Santa Maria Cortelandini, 102.

Bettinelli Saverio, suo giudizio sul San Francesco del Berlinghieri, 270 e seg.

Bianchi Francesco, pittore lucchese, direttore dei lavori della Società d' Incoraggiamento, XLII. Dipinge nell'Arcivescovato, LV. Concorre col Ridolfi per la pittura del Battistero di Pisa, LXIV. Restaura dipinti murali, 102, 171.

Biancucci Paolo, pittore lucchese, emulo del Paolini, 8. Suo quadro nell' oratorio della Croce in Lucca, 60 e seg. Suo merito artistico, 313.

Bini Telesforo, bibliotecario in Lucca, 188. Sue opinioni sulla Basilica di San Frediano, 360.

Bologna Giovanni, sue sculture nella Cattedrale di Lucca, 121.

Bonuccio, pittore lucchese del secolo XIII, 269.

Borbone, *Vedi* Carlo Lodovico, Luisa Carlotta, Maria Luisa.

Borghi di Lucca da che lato ingranditi maggiormente, 339.

Bottini, famiglia lucchese protettrice del Ridolfi, III, V, XI, XII, XVI, XVIII, XXVI, XXVIII, LIII.

Buonamici Francesco, ingegnere lucchese, dà disegno pel restauro di San Romano in Lucca, 169.

Buonori Michele, incisore lucchese, 308.

Buonvisi, famiglia lucchese, sua Galleria, XXIV. Sua Cappella in San Frediano, 355.

Cagliari Paolo, considerazioni sul suo stile, 185 e seg.

Camposanto pisano, suoi dipinti: proposte del Biscarra e dell' Orioli per la loro conservazione, XLVI e seg., 246; proposte del Ridolfi all' intento medesimo, *ivi* e segg.

Camuccini Vincenzo dirige il Ridolfi in Roma, XII e segg. Il Rosini ne tace ingiustamente, XIII e 314 e seg. Suoi quadri in Lucca, XIX, 315.

Canova Antonio, sua benevolenza pel Ridolfi, XIV, XV e segg. Gli ordina un affresco, XVI. Vuole allogargli un grandioso dipinto, XXX.

Capitolo della Cattedrale di Lucca fa restaurare la chiesa di San Giovanni, 122 e seg., 151 e segg.

Cappelle di rito greco erette dal Duca di Lucca e dipinti del Ridolfi in

esse, XXIX, XXXI e seg., LIV, LXXVII, LXXVIII.

Caravaggio Michelangelo, sue qualità e suo stile, 184 e seg.

Carlo Lodovico di Borbone, duca di Lucca, raccoglie una Pinacoteca che poi è venduta, XXIV, 47. Commette al Ridolfi molti dipinti, XXVII, XXIX, XXXIX, XLVII, LIII e seg. Conferma la Commissione sulle Belle Arti, 4 e seg. Le concede un assegnamento pei restauri, 5. Suo Evangeliario, 82. Suo amore per le Arti, e provvidenze a favore di esse, 47, 84, 126, 165, 244, 249, 252, 264.

Carmignani Vincenzo, Operaio della Primaziale di Pisa, consulta il Ridolfi per la pittura del Battistero, LXII. Pubblica un Concorso per la pittura stessa, LXIII.

Caroselli Angelo ammaestra il Paolini nella pittura, 184.

Carracci (o Caracci) Annibale, suo quadro già in Lucca, 8 e seg.

Carretto (Del) Ilaria, suo sepolcro nella Cattedrale di Lucca, 166 e segg.

Casali Giulio Cesare, amico del Ridolfi, LIV e seg.

Castellini musaicista, romano, restaura il mosaico della facciata di San Frediano in Lucca, 12.

Cenacolo di Leonardo da Vinci, LXIX. Scritto del Ridolfi su di esso, LXX.

Cenami, famiglia lucchese, sua Cappella in San Frediano di Lucca, 353.

Cenami Francesco, suo ritratto dipinto dall'Aspertino, 25.

Cenami Pasquino edifica una Cappella in San Frediano di Lucca e la fa dipingere dall'Aspertino, 17 e segg., 326, 354.

Cerbone (San), chiesa nei pressi di Lucca, suoi stalli corali intarsiati, 175 e seg. Dipinti dell'Orlandi, 281 e segg., 309.

Chiese in Lucca, quando vennero deturpate, 181. Quando rifatte nella massima parte, 189 e seg. Loro caratteri nei secoli XI e XII, 190; nei secoli anteriori, 321. Chiese sedali, 319 e seg.

Cicognara Leopoldo, sue inesattezze scrivendo del Civitali, 208 e seg. Suo giudizio sul sepolcro di Pietro da Noceto, 209.

Cinerario e tempio dei Gentili presso la chiesa di San Giovanni in Lucca, 162 e seg.

Civitali Giuseppe rimprovera abusi, 192 e seg. Rettifica errori del Vasari, 209 e seg.

Civitali Masseo, sue sculture in legno, 108 e seg.

Civitali Matteo, scultore, sue opere fatte formare dal Ridolfi, XXXVI, 210. Tempietto del Volto Santo nella Cattedrale di Lucca, 99 e seg. Sepolcro di Pietro da Noceto, 101, 208. Documenti riguardanti sue opere, 127 e segg. Coro da esso scolpito, 171 e seg., 174. Suo sepolcro, 192. Imagine della Vergine che allatta il Figlio, 205 e seg. Rettificazioni storiche intorno ad esso, 207 e segg. Suoi lavori in Genova, 210 e seg.

Civitali Vincenzo, suo altare in Santa Maria Forisportam in Lucca, 124.

Coli Giovanni, pittore lucchese, suoi affreschi in San Paolino e in San Martino di Lucca, 117, 119, 174. Salva varii marmi del Civitali, 175. Suo sepolcro, 192.

Comitato d'Incoraggiamento in Lucca, sue Esposizioni, VII e segg.

Commissione d'Incoraggiamento di Belle Arti, istituita in Lucca per la conservazione dei monumenti dalla duchessa Maria Luisa, XXI; confermata dal duca Carlo Lodovico, 4 e seg. Dotata d'assegnamento annuale, 5, 193. Sue provvidenze per istituzioni e monumenti d'arte, XXIII, XXV, LVI, 6 e segg., 14 e segg., 47 e seg., 52, 60 e segg., 75, 77, 89, 94, 105, 110, 147, 155, 163, 167, 176, 179 e seg., 187 e seg., 192, 213.

Compagni Eufrosina erige una Cappella in San Frediano di Lucca, 355.

Consani Vincenzo, sue sculture in San Giovanni di Lucca, 165.

Cordero di San Quintino Giulio scrive della chiesa di San Frediano in Lucca, 182. Suo giudizio sul Crocifisso dell'Orlandi, 282. Sul pittore Anguilla, 313.

Demidoff Anatolio, commissione data

al Ridolfi e sue vicende, LVIII e segg.

Diedo Antonio, sue opinioni sulla critica artistica, 299.

Digerini Antonio, pittore di Pietrasanta, amico del Ridolfi, XXXVI. Lettera al medesimo del pittore Malatesta sul San Francesco del Berlinghieri, 271.

Documenti riguardanti il Marti pittore, 56 e segg.; il Civitali scultore, 127 e segg.; i Berlinghieri pittori, 276 e seg., 306; il Lazzarini e Paolino pittori, 294 e segg.

Eastlake C.L., sua lettera al Ridolfi, LVIII. Ricette del Medio Evo per la pittura da lui riferite, 199 e seg. Non è esatto quando chiama il De Montabert il restauratore dell'encausto, 202.

Encausto, studii fattine dal Ridolfi, XLV, 247 e segg. Quanto adoperato dagli Oltramontani, 85. Se sia da usarsi nel restauro degli affreschi, 122 e seg. Varii metodi degli antichi e dei moderni, 198 e segg. Suoi vantaggi sugli altri generi di pittura, 85, 88, 257. Metodo adoperato dal Ridolfi, 259 e segg.

Eugenio III consacra la Basilica di San Frediano in Lucca, 343.

Fancelli Cosimo, sue statue tolte dalla Cappella del Volto Santo, 100, 121.

Farina Giovanni, pittore lucchese, suo sepolcro, 165.

Fatinelli, famiglia lucchese, sua Cappella in San Frediano, 347, 357.

Finestre istoriate nella Cattedrale di Lucca, LXVIII, 213 e seg. Differenza fra le finestre degli antichi e quelle dei moderni, 214 e seg. Finestre di San Paolo a Pisa, 215 e seg.

Fornaciari Luigi, amico del Ridolfi, LV. Suo giudizio sugli scritti di questo, LXXIII.

Forster Ernesto, amico del Ridolfi, 202.

Franceschi Salvatore, pittore lucchese, XVIII.

Francesco (San), chiesa di Lucca, sua edificazione e suoi restauri, 177 e seg. Antiche pitture scopertevi, 180 e seg.

Francesco (San), chiesa di Pescia, dipinto del Berlinghieri, 307 e segg.

Francia Francesco, suo quadro in San Frediano di Lucca, 9 e seg. Altre due tavole già nella Galleria del Duca, 47.

Frati Minori, loro venuta in Lucca, 177 e seg.

Frediano (San), chiesa di Lucca, quadro del Francia, 9. Mosaico della facciata e suo restauro, 11 e seg. Cappella dipinta dall'Aspertino, 15 e segg. Antichissima pittura nella nave maggiore, 108, 349. Scultura in legno di Masseo Civitali, 108 e seg. Altare scolpito da Jacopo Della Querce, 125 e 353. Restauri alla fabbrica, 125. Scrittori che trattarono della Basilica, 182. Storia della medesima, 317 e segg.

Galleria Mansi e altre in Lucca, XXIV e seg.

Gatta (Della) Don Bartolommeo, sue miniature in Lucca, 310 e seg.

Gatti Padre Vincenzo Maria fa ripulire la chiesa di San Romano in Lucca, 168 e seg.

Gherardi Filippo, pittore lucchese, suoi affreschi in San Paolino e nella Cattedrale di Lucca, 147, 174. Pone una lapide al pittore Coli, 192.

Ghilarducci Maria, suo ritratto dipinto dal Ridolfi, LXXVIII.

Ghirlandaio Domenico, suo quadro nella Cattedrale di Lucca, 61 e segg. Perchè dipinse a tempera anzichè a olio, 71.

Gentili Pietro edifica una Cappella in San Frediano di Lucca, 351.

Ghivizzani Antonio, amico del Ridolfi, LVIII.

Giordani Pietro, sua opinione sull'istoria dell'arte in Italia, 298 e seg..

Giordano Luca, suo quadro in Santa Maria Cortelandini di Lucca, 7.

Giotto, quadro creduto di lui in San Paolino di Lucca, 147 e segg.

Giovanni (San), chiesa e Battistero in Lucca, sua storia e restauri, 122 e segg., 151 e segg., 166. Dipinto del secolo XIV, 122, 165, 313. Battistero adatto a farvi raccolta di antichi marmi, 123. Dipinti del Vanni, 158; del Guidotti e del Locatelli, 159 e segg; del Ligozzi e di Guido

Reni, 163. Scavi e antichità rinvenute, 162. Battistero proposto a Pantheon degl' illustri Lucchesi, 165. Sculture del Consani, *ivi*.

Giovannetti Raffaele, pittore lucchese, varie notizie di lui, VIII, XI, XIV, XXX.

Girolamo (San), chiesa di Lucca, suoi restauri e dipinto del Landucci, 171.

Giulia (Santa), chiesa di Lucca, restauri da apportarvi, 125. Suo antichissimo Crocifisso, 194 e segg.

Giuliani Carlo, erudito lucchese, sue massime, 136, 276, 317.

Giuseppe (San), chiesa di Lucca, quadro creduto del Zacchia, 14 e seg.

Giusto, pittore svizzero, IV.

Giusto (San), chiesa di Lucca, affresco del Marracci, 52, 55. Restauri da apportarle, 125. Notizie storiche, 192 e seg.

Gregorio X viene a Lucca ad istanza di frate Giovanni di Subgromigno, 169.

Gregorio XVI amante delle arti, XXXVII. Quadro offertogli dal Ridolfi, *ivi* e seg., LXXVII.

Grimaldi Gabbriello recita l'elogio del pittore Tofanelli, IX e seg.

Guelfi fiorentini ricoverano a Lucca, poi debbono ripartirne, 346.

Guidotti-Borghese Paolo dipinge in San Giovanni di Lucca, 159.

Guinigi-Magrini, famiglia lucchese, fa restaurare una scultura in legno in San Frediano, 108.

Guinigi Paolo fa scolpire da Jacopo Della Querce un monumento alla moglie, 166 e segg. Sbaglia il Vasari dicendo che n'è il ritratto in San Martino, 53.

Heynè, sue osservazioni sulle ripetizioni frequenti negli antichi artisti, 311 e seg.

Inventario dei migliori dipinti nel Ducato di Lucca compilato dal Ridolfi, XXI, XXIII; non compiuto e perchè, XXIV.

Istituto di Belle Arti in Lucca, sua origine, LVI; con quali intendimenti ordinato, *ivi* e 193. Sua Pinacoteca, LVII.

Labruccio di Puccino, pittore lucchese del secolo XIV, 294.

Landi Gaspare, pittore, suo merito e suoi quadri, X, XIV, XV, 247, 314 e seg.

Landucci Nicolao, pittore lucchese, dipinge nell'Arcivescovato, LV; in San Girolamo, 171.

Lanzi Luigi, suo elogio di un quadro del Paolini, 187. Suo giudizio sulla pittura ad encausto, 204. Parla del San Francesco del Berlinghieri, 271; e del Crocifisso dell' Orlandi, 281. Tace del pittore lucchese Puccinelli, 293.

Lazzarini Cesare, architetto lucchese, 165.

Lazzarini Paolo, pittore lucchese del secolo XIV, suo quadro per la Cattedrale di Lucca, 294 e seg.

Leopoldo II, granduca di Toscana, suo dono all' Istituto di Belle Arti in Lucca, XVII. Sua amorevolezza pel Ridolfi cui dà commissioni, LVII e seg., LXVIII. Invia quadri a Lucca, LVII.

Ligozzi Giacomo, suo quadro in Sant'Anastasio di Lucca, 12; altro nella Cattedrale 75; altro in San Giovanni, 163.

Lippi Filippo, suo quadro in San Michele di Lucca, 11.

Lippi Fra Filippo, quadro creduto di lui in Sant' Agostino di Lucca, 147.

Litografia in Lucca, XXVIII.

Locatelli (o Lucatelli) Pietro, suo quadro in San Giovanni di Lucca, 159 e segg.

Lombardi Domenico, pittore lucchese, suoi quadri in San Ponziano di Lucca, 94 e segg.

Lorenzani Brigida, suo ritratto eseguito dal Ridolfi, XXVI, LXXVI.

Lorenzo (San) alla Cappella, chiesa nei pressi di Lucca, dipinto del Ridolfi, LXXVII.

Lucchesi, furono in addietro molto amanti della pittura e protettori degli artisti, 5. Molte famiglie possedevano ricche collezioni di quadri, XXIV. Scelsero i migliori artisti pei quadri della Cattedrale, 77.

Luisa Carlotta di Borbone, duchessa di Sassonia, dà commissioni al Ridolfi, L, LXXVIII.

Luterio, pittore lucchese del secolo XIII, 269.

Malatesta Adeodato, pittore, suo giudizio sul ritratto di San Francesco del Berlinghieri, 269, 271 e seg Ne fa un disegno, 269, 303.

Marchiò Vincenzo descrive gli scavi fatti in San Giovanni di Lucca, 162.

Marcucci Giuseppe, pittore lucchese, restaura un quadro del Vasari, 105.

Maria (Santa) Cortelandini, chiesa di Lucca, quadri di Guido Reni, di Luca Giordano, di Pietro Paolini, 6 e segg. Sue vicende e restauri, 101 e seg. Affreschi del Marracci, 102 e segg.

Maria (Santa) Forisportam, chiesa di Lucca, quadri del Guercino, 13 e seg. Notizie della fabbrica e suoi restauri, 59 e seg., 124. Altare di Vincenzo Civitali, *ivi*.

Maria Luisa di Borbone, duchessa di Lucca, concede pensione di studio al Ridolfi, XVIII. Gli commette varj dipinti, *ivi* e LXXVI. Istituisce una Commissione per la conservazione dei monumenti d'arte e lo nomina Conservatore, XXI. Vuol formare una Galleria, poi cambia pensiero, XXIII, XXIV, 296 e seg. Fa eseguire scavi all'Anfiteatro romano, XXIII, 138 e segg. Chiede al Ridolfi un progetto per un magnifico palazzo, 145 e seg.

Maria Teresa di Savoia, duchessa di Lucca, dà commissioni al Ridolfi, L, LXXVII.

Marracci Giovanni, pittore lucchese, suoi affreschi, 52, 55, 102 e segg.

Marti Agostino, pittore lucchese, suo quadro in San Michele, 48 e segg.

Marti Leonardo, intarsiatore, suoi stalli corali per la Cattedrale di Lucca, 171 e segg.

Martino (San), Cattedrale di Lucca, quadro del Ridolfi, XXVII, 91 e segg. Progetto del medesimo pel compimento della chiesa, LXVII e seg. Quadri di Fra Bartolommeo e del Tintoretto, 6. Restauri eseguiti e da eseguirsi, 43 e seg., 118 e segg., 220. Affresco del Rosselli, 52 e segg. Quadri del Zacchia, del Ligozzi, del Tofanelli, del Bronzino, dello Zuccheri, 74 e segg.; del Paggi e del Passignani, 89 e seg. Coro antico e suoi ornamenti del Civitali e del Marti, 171 e seg. Finestre storiate, 213 e seg. Progetti dell'ingegnere Oddi, 216 e segg.

Masaccio, sua Cappella del Carmine in Firenze, servita di scuola a eccellenti artisti, 40.

Matteo (San), chiesa di Lucca, restauri da farvisi, 126.

Mazzarosa Antonio, Presidente della Società d'Incoraggiamento in Lucca, XLI. Amico del Ridolfi, ne fa commemorazione alla sua morte, LXX. Succede al Papi nella presidenza della Commissione sulle Belle Arti, e le ottiene un assegnamento, 5. Suoi scritti d'arte, 2, 6, 183, 207, 269. Adopera in favore di monumenti lucchesi, 9, 43, 121, 137, 188.

Merimée Gio. Francesco Luigi, sue opinioni sulla pittura a olio, 241.

Michele (San) in Foro, chiesa di Lucca, quadri del Lippi, 11; del Paolini e del Marti, 47 e segg. Antichissima imagine del Crocifisso, 107. Restauri da farsi alla fabbrica, 44 e seg., 118.

Micheli, famiglia lucchese, sua Cappella in San Frediano, 353 e seg.

Milanesi Carlo scopre insieme con Carlo Pini un San Francesco del Berlinghieri, 307 e seg.

Minardi Tommaso, amico e maestro del Ridolfi, XIII, XV, XIX. Suo giudizio di una scrittura del Ridolfi, XLIII e seg. Suoi concetti sulla pittura, 223, 225. Compone i quadri del Landi, 315.

Missirini Melchiorre illustra un quadro del Ridolfi, XXV. Suo giudizio sugli scritti di questo, XXXIII. Illustra la Vergine della Misericordia di Fra Bartolommeo, XXXIV.

Montelupo (da) Baccio, *Vedi* Baccio.

Monti Niccola, pittore, suoi pensieri sul modo di eseguire i bozzetti, 238 e seg.

Montabert (De), se possa chiamarsi il restauratore dell'encausto, 202.

Moriconi, famiglia lucchese, dipinto sul suo sepolcro in San Francesco, 181.

Nardi Angelina, moglie del Ridolfi, xi e seg., xx e seg., xxvii, xxix, lxx.

Nardi Luigi, pittore, restaura molti quadri in Lucca, 2, 3, 6, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 45, 47, 61, 75, 76, 89, 110, 147.

Narduccio, pittore lucchese del secolo VIII, 269.

Nocchi Bernardino mandato a Roma dai Lucchesi ad apprendervi la pittura, 5. Suo merito, 313.

Noceto (da) Pietro, suo sepolcro scolpito dal Civitali, 101. Contratto riguardante il medesimo, 133 e segg. Errori del Vasari parlando di quell' opera, 209 e seg.

Nottolini Lorenzo, architetto lucchese, pensionato a Roma, xviii. Sue opere, 46. Commette un restauro al Ridolfi, *ivi* e 249.

Nudo, come debba farsene lo studio, vii, 230.

Oddi Muzio, ingegnere urbinate, suoi progetti per abbellire la Cattedrale di Lucca, 216 e segg.

Orlandi Datuccio, pittore lucchese del secolo XIV, 181, 294.

Orlandi Deodato, pittore lucchese del secolo XIII, sue opere, 281 e segg., 309.

Orsetti Lelio, presidente del Comitato d' Incoraggiamento in Lucca, viii e seg. Quadri del Ridolfi presso i suoi eredi, xv, lxxv.

Orsetti Maria Domenica commette un quadro al Ridolfi, xxv.

Pacini Luigi scrive un elogio del Ridolfi, lxx.

Pacino, pittore lucchese del secolo XV, 313.

Paggi Gio. Battista, suoi quadri nella Cattedrale di Lucca, 89 e seg.

Palazzo Pretorio in Lucca, progetto del Ridolfi di proseguirlo, 145 e seg.

Palma Antonio, suo quadro in San Pietro Somaldi di Lucca, 10.

Paoli Jacopo, segretario della duchessa Maria Luisa, xix. Quadri del Ridolfi per esso, xxvi e seg.

Paolini Pietro, suoi quadri in Santa Maria Cortelandini, 8; in San Michele, 47 e seg.; in Sant'Agostino, 110; nella Biblioteca pubblica, 183, 313. Degli studii e della maniera di esso, *ivi*. Altro suo quadro nella chiesa della Trinità, 211 e seg.

Paolino (San), chiesa di Lucca, quadro del Testa, 12. Restauri da farsi alla fabbrica e affreschi dei pittori Coli e Gherardi, 117. Quadro del Vanni, 147; altro del secolo XIV creduto di Giotto, *ivi* e segg.

Paolino, pittore lucchese del secolo XIV, 295.

Papi Lazzaro, presidente della Commissione sulle Belle Arti, 5.

Pardini Giuseppe, architetto lucchese, disegna un altare per la Sagrestia della Cattedrale, 65.

Passignani Domenico, suoi quadri nella Cattedrale di Lucca, 89 e seg.

Pera Pietro fa restaurare la Cappella del Volto Santo in Lucca, 98 e segg. Uno dei componenti la Commissione sulle Belle Arti, 163. Colloca un quadro di Guido in San Giovanni, *ivi*. Suo ragionamento sulla Basilica di San Frediano, 360.

Pinacoteca in Lucca, proposta del Ridolfi, xxii, 296 e seg. Nuove premure a tale effetto, xxxv. Adunata dal Duca di Lucca nel suo palazzo, e dispersa, xxiv. Quadri che vi si notavano, 47. Rinnovata dal granduca Leopoldo, lvii.

Pino (Dal), detto il Pattumaro, pittore lucchese del secolo XVIII, vii.

Pittore, scopo che deve prefiggersi, 222. Che debba cercare nello studio del naturale, 223. Avrà aiuto dallo studio delle lettere, 226. Che dovrà osservare nel comporre, 234 e seg. Che negli studii preparatorii, 236 e segg. Che nel colorito, 239 e segg. Qualità che deve avere e suoi doveri, 241 e segg. Sia lasciato libero nei soggetti, 254.

Pittori italiani valentissimi nei soggetti sacri, 32; pittori antichi non smaniosi di novità, 116 e seg.; del Risorgimento, loro qualità e studio da farne, 224 e seg., 227 e seg. Quali da studiarsi pel colorito, 239 e seg. Pittori lucchesi ingiustamente taciuti dagli storici, 313 e segg.

Pittura, begli argomenti che le porgono i soggetti sacri, 32 e seg. Ragioni della sua decadenza, 34. Metodi d'insegnamento antichi e moderni, e necessità di riforma di questi, 35 e segg Della scoperta della pittura a olio, 65 e segg. Cagioni delle sue alterazioni, 71 e segg. Pensieri sulla pittura dei bassi tempi, 80 e segg. Pittura ad encausto, *Vedi* Encausto. La pittura presso i Greci e i Romani, 114 e seg. Dell'imitazione nella pittura, 116. La pittura nel XVIII secolo, 161. Sull'insegnamento della pittura, 221 e segg. Pittura delle Catacombe e dei mosaici, 253.

Poggi, famiglia lucchese, sua congiura, 195 e segg.

Ponziano (San), chiesa di Lucca, quadri del Lombardi, 93 e segg.

Porta San Gervasio in Lucca, suoi restauri, 168.

Porta (Della) Fra Bartolommeo, suoi quadri in Lucca, VI, 2 e segg., 6, 170.

Pozzi Andrea, pittore, XXX.

Puccinelli Angelo, pittore lucchese del secolo XIV, sue opere e suoi pregi, 289 e segg., 309 e segg.

Puccioni Eusebio, pittore lucchese, istruito dal Nardi eseguisce molti restauri, 16, 47, 79, 110, 147, 158, 160, 163, 188, 194.

Proporzioni del corpo umano, autori che ne hanno trattato, 231.

Querce (Della) Jacopo, altare e sepolcri scolpiti in San Frediano di Lucca, 125, 353. Sepolcro d'Ilaria Del Carretto nella Cattedrale, 166 e segg Non può essere stato maestro del Civitali, 207 e seg.

Raczynski Atanasio, suoi giudizii sulle opere del Ridolfi, XXXI, XLVI.

Reni Guido, suoi quadri in Santa Maria Cortelandini di Lucca, 6 e seg.

Richard (Abate), suo giudizio sul San Francesco del Berlinghieri, 304 e seg.

Ridolfi Michele, sua nascita e primi anni, II e segg. Va alla scuola del Tofanelli, V e seg. Primi quadri d'invenzione, VIII. Vuole erigere un monumento al maestro, X. Va a Roma e sue impressioni, XII. Suoi studii e quadri colà dipinti, XIII e segg. Ritorna a Lucca e ha commissioni dalla Duchessa, XVIII. Suoi amici di Roma, XIX. Nominato Conservatore dei monumenti, XXI. Sue proposte per l'incremento dell'arte in Lucca, *ivi* e segg. Suoi lavori, XXIII e seg. Quadro per la Paglicci-Orsetti, XXV. Altri a pastello e a olio, XXVI. Quadro per la Cattedrale, XXVII, 91 e segg. Altro per le Monache di San Benedetto, 113. Si ammoglia, XXVII. Suoi studi diversi, *ivi* e seg. Dipinge pel Duca una Cappella di rito greco, poi il primo Concilio degli Apostoli, XXIX e segg. Nominato socio delle varie Accademie lucchesi prende a illustrare i monumenti d'arte, XXXIII e seg. Espone le sue opinioni sull'insegnamento moderno, XXXIV. Fa nuove premure per le cose d'arte, XXXV e seg. Propone la compilazione di un Dizionario biografico universale degli artisti, XXXVI. Invia un quadro e Gregorio XVI, e vien nominato Accademico di San Luca, XXXVII e segg. Ha un'altra commissione dal Duca, XXXIX e seg. Istituisce una Società d'Incoraggiamento per le arti e mestieri, XLI e seg., 289. Scrive sull'insegnamento della pittura, XLII e segg. Conduce studii sulla pittura ad encausto, XLV e seg., 247. Dipinge ad encausto per commissione del Duca nella Basilica di Sant'Alessandro, e pubblica il suo metodo in una lettera al Raoul-Rochette, XLVII e segg., 252 e segg. È nominato Segretario della Commissione conservatrice, L. Dipinge i ritratti dei Duchi di Lucca e un quadro per la Duchessa di Sassonia, *ivi*. Conduce altri dipinti pel Duca, rimasti interrotti dalla partenza di questo, LIII e segg. Dà ordinamento all'Istituto lucchese di Belle Arti, LVI. Ottiene che il granduca Leopoldo ricostituisca una Galleria in Lucca, e suo quadro per la Granduchessa, LVII. È premiato all'Esposizione di Londra per saggi di pittura ad encausto, LVIII. Lavoro commessogli dal principe Anatolio Demidoff e sue vicende, *ivi* e segg.

Scrive sui più antichi pittori lucchesi e sue differenze col Rosini, LXII, 265 e segg. Concorre alla dipintura del Battistero di Pisa, LXII e segg. Dipinge un quadro per Viareggio ed altro, LXVI. Prosegue l' illustrazione dei Monumenti lucchesi, LXVII. Progetta il restauro e compimento della Cattedrale, *ivi* e seg. Conduce studii per la pittura dell'Abside di San Frediano, LXVIII e seg. Chiamato a Milano, non può recarvisi perchè infermo, LXIX. Scrive del Cenacolo di Leonardo da Vinci, e le sue Memorie interrottegli dalla morte, LXX. Della persona, delle qualità e degli scritti di lui, *ivi* e segg. Catalogo dei suoi dipinti, LXXV e segg.

Romano (San), chiesa di Lucca, quadri di Fra Bartolommeo, VI, 2. Quadro del Vanni, 45. Storia della fabbrica, 168 e segg.

Rosini Giovanni tratta col Ridolfi per un saggio di restauro nel Camposanto di Pisa, XLVI e LXII. Lettera del Ridolfi al medesimo, 245 e segg. Sua storia della pittura da correggere, 267 e seg. Sue opinioni su varii artisti combattute dal Ridolfi, 272 e segg., 288 e segg., 298 e segg., 309 e seg., 312 e segg.

Rosselli Cosimo, suoi affreschi nella Cattedrale di Lucca, 52 e seg., 91.

Rotone, priore della chiesa di San Frediano in Lucca, la riedifica, 329 e segg.

Salvatore (San), chiesa di Lucca, restauri da farvisi, 126.

Sandei Enrico edifica una Cappella in San Frediano di Lucca, 350 e seg.

Sanzio Raffaello, suoi affreschi studiati dal Ridolfi, XII e seg. Via tenuta nello studio dell' arte e prime sue opere, 35. Suo quadro nella Pinacoteca del Duca di Lucca, 47. Suo studio degli antichi maestri, 81. Opere di lui da ripetersi in San Vincenzo de' Paoli a Parigi, 85. Cercò farsi culto, 226. Usò far cartoni per le sue opere, 236. Suo scrupolo nello studio del naturale, *ivi*. È maestro della grazia, 238. Sua gentilezza da imitarsi, 244. Qualità delle sue Madonne, 253.

Scaramuzza Francesco, di Parma, dipinge ad encausto, 202.

Scavi eseguiti in San Giovanni di Lucca, 162; in San Frediano, 333, 334; all' Anfiteatro romano, *Vedi* Anfiteatro.

Schnetz, direttore dell' Accademia di Francia a Roma, fa relazione sopra uno scritto del Ridolfi, XLIII. Gli dà parere sopra il suo metodo di pittura ad encausto, L.

Scultura, perchè abbia avuto pochi cultori in Lucca, 289.

Selvatico Pietro, sua opera sull' educazione del pittore storico, e suoi giudizii sugli scritti del Ridolfi, XLIV, LXXIII. Lettera del Ridolfi al medesimo, 298 e segg.

Servi Gaspare scrive elogio di un quadro del Ridolfi, XXXVIII.

Società d' Incoraggiamento d' arti e mestieri in Lucca, XLI e seg., 289.

Soprani Raffaello, suoi giudizii sul Civitali, 211.

Sorbi Geremia fa collocare nella chiesa della Trinità una scultura del Civitali, 206.

Statue antiche, se ne sia utile lo studio e quando, 36 e segg., 225, 229, 233 e seg.

Stefano (San), chiesa nei pressi di Lucca, dipinto del Ridolfi in essa, LXXVII.

Storia della Pittura italiana qual dovrebbe essere e modi di ottenerla, 265 e segg., 299, 316.

Teatro romano in Lucca, presso Sant' Agostino, suoi avanzi, 109.

Teofilo, suo manoscritto sull' arte della pittura, ove parla della pittura a olio, 65 e seg.

Testa Pietro, suo quadro in San Paolino di Lucca, 12 e seg. Suo affresco, 46.

Tiraboschi Girolamo, suo giudizio sul San Francesco del Berlinghieri, 270, 274 e seg.

Tofanelli Stefano, pittore lucchese, dirige la Scuola del disegno in Lucca, V e segg.; sue qualità, *ivi*. Ammala e muore, IX e seg. Suoi meriti artistici e migliori opere, X, 167, 313 e seg. Suo quadro nella Cattedrale di Lucca, 75.

Trenta Lorenzo erige una Cappella in San Frediano di Lucca, 352.

Trenta Matteo, suo ritratto dipinto dal Ridolfi, LXXVIII.

Trenta Tommaso, suoi giudizii in cose d'arte rettificati, 8, 79 e seg., 293.

Trinità, chiesa di Lucca, quadro del Ridolfi, LXXVII; scultura del Civitali, 205 e seg.; quadro del Paolini, 211 e seg.

Turrettini Cesare fa fare molti lavori nella chiesa di San Giovanni in Lucca, 154 e segg.

Uberto da Lucca, miniatore del secolo XII, 269.

Ugolino da Pisa, sue finestre storiate nella Cattedrale di Lucca, 214 e seg.

Valle (Della) Padre Guglielmo, suo giudizio sul San Francesco del Berlinghieri, 271.

Van-Eyck o Giovanni di Bruges, se fosse inventore della pittura a olio, 65 e segg. Qual sia veramente il suo ritrovato, 70 e seg.

Vanni Francesco, suoi quadri: in Santa Maria Cortelandini di Lucca, 8; in San Romano, 45; in San Giovanni, 158 e seg.

Vasari Giorgio, sue inesattezze nel descrivere dipinti in Lucca, 3 e seg., 17 e segg., 53, 149 e seg. Suo merito come storico, 18 e seg. Suoi precetti ai giovani artisti, 36 e seg. Suoi studii e prime opere, 37 e seg. Sua sentenza sul modo di divenire eccellente nella pittura, 40. Tace ingiustamente di varii pittori lucchesi, 49, 281, 293. Errò attribuendo a Van-Eyck la scoperta della pittura a olio, e perchè, 67 e segg. Suo quadro nel Carmine in Lucca, 105. Afferma che Giotto fece un quadro per Castruccio, signore di Lucca, 148. Suoi errori parlando del Civitali, 207 e seg.; di Jacopo Della Querce, 208; di Cimabue, 307.

Vernici, loro qualità e uso, 241. Vernice di cera simile a quella di Apelle, 203, 247 e seg.; di copale sciolta a freddo, 260.

Vincenzo (San) de' Paoli, chiesa di Parigi, suoi architetti e sue decorazioni, 85 e segg.

Vinci (Da) Leonardo, suo dipinto del Cenacolo, LXIX, LXX, 39. Sua sentenza sulle ombre nella pittura, 20. Se credesse utile il copiare le antiche statue, 39. Suo modo di dipingere, 161 e seg. Sua massima sull' imitazione, 221, 238. Suoi precetti per lo studio dell' arte, 229. Suo trattato delle proporzioni, 231. Altre sue sentenze, 241, 242. Suoi pensieri vicino a morte, 243.

Volto Santo di Lucca, sue storie dipinte in San Frediano, 28 e segg. Sua antichità, *ivi*. Opinione di varii scrittori su di esso, e suo carattere come scultura, 30 e seg. Sua Cappella, 99 e segg., 127 e segg., 208 e seg.

Wicar Gio. Battista, pittore, amico del Ridolfi, XIV.

Zacchia il Vecchio, suoi quadri nella Cattedrale di Lucca, 74; in Sant' Agostino, 112 e segg.; sulla porta di Sant' Andrea, 171.

Zuccheri Federigo, suo quadro nella Cattedrale di Lucca, 77.

INDICE DEL VOLUME.

Della vita e delle opere del pittore M. Ridolfi... Pag. I
Catalogo dei dipinti eseguiti da M. Ridolfi.................. LXXV

Ragionamento I. Sopra alcuni monumenti delle Belle Arti in Lucca.................................. 1
» II. Sopra alcuni quadri di Lucca di recente restaurati.................................. 43
» III. Sopra alcuni quadri di Lucca di recente restaurati.................................. 59
» IV. Sopra alcuni monumenti di Belle Arti restaurati.................................. 83
» V. Sopra alcuni quadri di Lucca restaurati... 136
» VI. Sopra alcuni monumenti di Belle Arti restaurati.................................. 194
» VII. Sull'insegnamento della Pittura.......... 221
Sopra alcuni dipinti a fresco restaurati ad encausto. — Lettera al prof. Giovanni Rosini.......................... 245
Sopra un dipinto ad encausto. — Lettera al signor Raoul Rochette, membro dell'Istituto di Francia............... 252
I tre più antichi Dipintori lucchesi, dei quali si conoscano le opere. — (Cenni storici e critici.)..................... 265
Ancora dei tre più antichi Dipintori lucchesi, dei quali si conoscono le opere. — Lettera al marchese Pietro Selvatico. 298
Della Basilica di San Frediano in Lucca.................. 317
Tavola dei nomi e delle materie.......................... 361

ERRATA-CORRIGE.

Pag.		linea	Errata	Corrige
Pag. LXX	nota,	1	*Sul Concorso di Leonardo*	*Sul Cenacolo di Leonardo*
» 184	»	3 e 7	Carroselli	Caroselli
» 209	»	35	Vincenzo Civitali	Giuseppe Civitali
» 210	»	8	id.	id.
» 269	»	31	Malatesti	Malatesta
» 270	»	7	id.	id.
» 303	»	12	id.	id.